افتتاحية . .

في
الذكرى التاسعة والثلاثين
لحرب تشرين
انعكاس حرب تشرين
في الرواية السورية

□ مالك صقور

في مثل هذه الأيام من شهر تشرين الأول عام 1973، كانت الأمة العربية تعيش لحظات فخر وعز، خاصة في سورية ومصر، حين عَبَر الجيش المصري قناة السويس، وحرّر سيناء. كذلك على الجبهة الشمالية قام الجيش العربي السورية باقتحام تحصينات العدو الصهيوني "المنيعة" في مرتفعات الجولان، ووصل إلى بحيرة طبرية. إلاّ أن النصر لم يكتمل، لأسباب باتت معروفة للجميع.

واليوم، تمر الذكرى التاسعة والثلاثون لهذه الحرب الماجدة، باهتةً، وكأنها دخلت في كهف النسيان، لأن رائحة البارود، واللحم المشوي، والدم المراق، هو في الداخل السوري، وليس على الجبهة. وهذا هو المؤسف، والمؤلم، والمضني، ولهذا حديث آخر.

وفي رأيي، أن ما يجري في سورية الآن، هو: حرب، حرب بكل ما تعني كلمة حرب من معنى، لا بل أخطر، وأشرس، وأصعب وأقذر حرب مُدمّرة عرفها التاريخ.

والحقيقة لمن يريد أن يعرفها، أن هذه الحرب القذرة على الشعب السوري لتدمير سورية وتقويضها ما هي إلاّ استمرار لحرب عام 1948، وعام 1967، وعام 1973، وعام 1982، وحربي الخليج الأولى والثانية،

واستكمالاً لاحتلال العراق عام 2003، وانتقاماً لحرب تشرين وحرب تموز 2006. غير أنها أتت بشكل مختلف، وذرائع مختلفة، وأدوات رخيصة في الداخل والخارج.

* * *

والحرب، كلمة، من أشنع كلمات المعاجم والقواميس، تُعدُّ أهم ظاهرة في التاريخ وأخطرها. هذه الحرب، لم تتوقف منذ فجر التاريخ حتى هذه الدقيقة.

ومنذ أن قتل قابيل أخاه هابيل، مرّت عصور كثيرة، وعهود طويلة، والحروب الكبيرة والصغيرة تحرق وجه الأرض، وتقتات بأرواح الناس، وتخلف وراءها الدمار والخراب، والفقر والقهر، والجوع، والبؤس، والتعاسة والحزن، إلى آخر ما هنالك من كوارث بشرية، وفواجع إنسانية.

على مر تلك العصور، انعكست تلك الحروب في آداب شعوبها، فقد انعكست حرب طروادة في إلياذة، هوميروس، كما انعكست حرب البسوس وداحس والغبراء في أدبنا القديم. كما انعكس فتح عمورية في قصائد أبي تمام، وحروب سيف الدولة الحمداني في قصائد أبي الطيب المتنبي، والحديث يطول...

في القرن العشرين انعكست الحرب العالمية الأولى والثانية في آداب الشعوب التي عانت ويلات الحرب، وخاصة، في آداب شعوب الاتحاد السوفيتي.. إذ لا بدّ للأحداث الكبرى من أن تترك بصماتها على الشعوب والمجتمعات سلباً أم إيجاباً، تظهر هذه البصمات من خلال التحولات والتغيرات التي تتم إثر المنعطف الذي تخلّفه هذه الأحداث.

وفي رأيي، كانت حرب تشرين حدثاً كبيراً، ومنعطفاً هاماً، في تاريخ العرب الحديث، بعد ست سنوات عجاف على هزيمة العرب الكبرى في حزيران الأسود عام 1967. تلك الهزيمة التي أحدثت شرخاً هائلاً في تاريخ العرب، ونفوسهم على الأصعدة كلّها ، فبالإضافة إلى احتلال أراضٍ عربية جديدة من ثلاثة أقطار، أنهت المشروع القومي العربي، وشعر المواطن العربي بالذل والقنوط، وكسرت معنويات الجيوش العربية.

من هنا، كانت حرب تشرين حدثاً عظيماً، ومنعطفاً هاماً، لأنها ردّت الاعتبار للمقاتل العربي، وأعادت له الثقة بنفسه، وحطّمت أسطورة (الجيش الذي لا يقهر).

حرب تشرين كانت حرباً عادلة. لم يعتد العرب فيها على أحد. بل قاومت العدوان، وحاولت تحرير الأرض والإنسان، والمقاومة حق مشروع لكل الشعوب بتحرير أراضيها. فهي إذن عدل الحرب. وأهميتها أيضاً تكمن أنها ألغت حالة اللاسلم والحرب، وانتقلت من خندق الدفاع إلى خندق الهجوم والمجابهة، وكانت المبادرة بيد العرب. إذن، كانت حرب تشرين، هي الحرب العادلة في وجه الظلم والعدوان والغزو والاستيطان. صحيح أنها لم تكتمل، وصحيح أنها لم تحرز النصر الكامل، كما نوّهت سلفاً، إلا أنها تبقى علامة فارقة

في تاريخ العرب الحديث. ولما كان "في السلم يتفرغ الأدباء للفن ـ ففي الحرب يتفرغ الأدب نفسه للحرب ." على حد تعبير الأستاذ حنا مينه والدكتورة نجاح العطار في كتابيهما (أدب الحرب). فقد انعكست حرب تشرين في الأدب، ويمكن القول، انعكست من اليوم الأول للمعارك البطولية في الجولان وعلى الجبهة الجنوبية شرق قناة السويس، في الصحافة والشعر، فجاءت قصائد كثيرة، ومقالات أكثر، وعبّر كل جنس أدبي على طريقته: بالأغنية، والنشيد، واللوحة، والقصيدة، والمقالة، ولكن كل ذلك، كان تحت تأثير الانفعال الإيجابي الحماسي للحرب. فقد عبّر الشعراء والكتاب والفنانون عن توقهم واشتياقهم إلى استرداد الكرامة الوطنية المهدورة.

عن دور الكلمة في الحرب، تقول الدكتورة نجاح العطار في كتابها المشترك مع الأستاذ حنا مينه: "إذا كانت مهمّة أدباء، حسب التعبير المعروف، أن يهندسوا النفوس البشرية، فإن هذه المهمة في الحرب ترتفع إلى أعلى بكثير من مستواها زمن السلم. ودور الكلمة الذي كان زمن السلم هندسة النفس البشرية، يصبح زمن الحرب تحريض هذه النفس على العمل بأقصى طاقتها وفق هندستها السابقة...

كذلك من حرب تشرين التحريرية، ومن صور المقاومة المسلحة التي مارسها الفدائيون العرب في الأرض المحتلة طوال سنوات... فهذه الصور الأدبية عن المعارك، شعراً كانت أم قصة، أم مسرحية تستمد قيمتها الفنية من قيمتها الواقعية. ومن صدق معاناتها لهذا الواقع. ثم من توهجه وحرارته. ولئن كتبت ببساطة فإن روعة الآثار الباقية هي في بساطتها، بساطتها لا تبسّطها، لأن البساطة تنطوي على عمق، وهي تجانف التسطح الذي قد يكون في الأعمال السريعة، كما يكون في الأعمال المتأنية. بسبب سطحية الكاتب نفسه(1).

وكما انعكست حرب تشرين في الشعر، والمقالة، والمسرحية، انعكست في الرواية أيضاً، ويأتي دور الرواية، بعد أن تهدأ الحرب، لأن الرواية لا تكتب بين عشية وضحاها، بل تكتب على نار هادئة.

بصراحة، لم يلق انعكاس حرب تشرين في الرواية السورية القبول والرضا من قبل (بعض) النقاد والباحثين، ولا حتى من (بعض) القراء، لأنه في رأيهم (آنذاك) لم ترتفع تلك الروايات بفنيتها إلى مستوى حرب تشرين. ففي رأيهم، كان حجم حرب تشرين أكبر وأعظم...

في هذه القراءة، سأحاول أن ألقي الضوء على بعض هذه الروايات، من غير أن أظلم الجهد الروائي، وحسن النية، والإخلاص للقضية القضية الوطنية وللحرب من جهة، وللفن الروائي من جهة ثانية.

* * *

وأنا، مذ راجعت الروايات التشرينية السورية، وكلمات الكاتب السوفييتي ألكسندر بيك وأسئلته تطنّ في أذني. تلك

الأسئلة، التي استهلّ بها روايته "قصة الرعب والجرأة".

في مقدمته لروايته، يحكي ألكسندر بيك كيف وأين كتب الرواية، وعندما يُسأل عن اسم البطل، كان يجيب من فوره: إنه الملازم أول باورجان ماميش أوغلي. وكان آمراً لإحدى كتائب فرقة الجنرال بانفيلوف الأسطورية أيام معركة موسكو. ويُسأل: هل هو حي يرزق، فيجيب: نعم إنّه حي يرزق.

وقبل أن يدفع الكاتب مخطوط روايته للطباعة أعطاه للبطل كي يقرأ المخطوط. واختصاراً للمقدمة الطويلة، كتب المؤلف: "بطل القصة يقرأ القصة. باورجان ما ميش أوغلي يقرأ ما كتب عن باروجان ماميش أوغلي".

لم يوافق البطل الحقيقي على كل ما جاء في الرواية، ولكن لنقرأ هذا الحوار بين البطل الحقيقي للرواية وبين المؤلف:

ـ كلا! ـ قال باورجان ماميش أوغلي ـ لن أقصّ عليك شيئاً. إني لا أحتمل الأشخاص الذين يكتبون عن الحرب معتمدين على أقاصيص غيرهم.

ـ ولماذا؟

أجاب بسؤال:

ـ هل تعرف ما هو الحب؟

ـ أعرف.

ـ كنت أنا أيضاً قبل الحرب أظن أني أعرف. لقد أحببت امرأة وعانيت الوجد، ولكن هذا لا يقاس بذلك الحب الذي ينشأ في القتال. ففي الحرب. في القتال، ينشأ أقوى الحقد، مما لا يستطيع تصوره إلا من عاناه.

ـ وهل تعرف ما هو الصراع الداخلي، ما هو الضمير؟

أجبت بثقة أقل:

ـ أعرف.

ـ كلا، إنك لا تعرف هذا، إنك لا تعرف كيف يتصارع ويتغالب شعوران: الخوف والضمير. إن أضرى الوحوش لا تستطيع أن تتصارع بالقسوة التي يتصارع بها هذان الشعوران. إنك تعرف ضمير الكادح، وضمير الزوج، لكنك لا تعرف ضمير الجندي.

ـ وهل رميت مرة قنبلة يدوية على استحكام للعدو؟

ـ كلا...

ـ فكيف، إذن، ستكتب عن الضمير؟ المحارب يهجم مع سريته، ورصاص الرشاشات مصوب إليه. وإلى جانبه يتساقط رفاقه، وهو يزحف ويزحف، وتمر ساعة، ستون دقيقة، وفي الدقيقة ستون ثانية، وفي كل ثانية يحتمل مئة مرة أن يصيب مقتلاً. ولكنه يزحف. إنه ضمير الجندي.

ـ والفرحة؟ هل تعرف ما هي الفرحة؟

فقلت: ـ لا شكّ أني أجهل هذا أيضاً.

ـ صحيح، إنك تعرف فرحة الحب، وربما فرحة الإبداع. وقد تكون زوجتك قد شاطرتك فرحة الأمومة. ولكن من لم يعرف فرحة النصر على العدو، فرحة البطولة في الحرب، لا يعرف ما هي الفرحة الكبرى.

فكيف تريد أن تكتب عن هذا؟ هل ستعمد إلى التلفيق؟!(2)

أما نزار قباني، فكتب في تشرين عن تشرين يقول: "**نحن هاربون من الجندية، وكل أدبائنا يصطنعون المرض ويقدمون التقارير الطبية، ويتفرجون على المعركة من الطابق العاشر، من شققهم المكيفة بالهواء والمفروشة بالموكيت. نحن لا نعرف شكل الموت إلا في السينما، ولا نعرف اللون الأحمر إلا في معارض الرسم، أما الموت الحقيقي، والدم الحقيقي الذي يسقي كل ذرة أمل في صحراء سيناء ومرتفعات الجولان، فنحن نركبه تركيباً كيميائياً في مختبرات خيالنا. إن مئات المراسلين الصحفيين ماتوا في الحروب بحثاً عن خبر جديد، أو لقطة فوتوغرافية نادرة، ولكننا لم نسمع أن شاعراً أو كاتباً عربياً واحداً مات وهو يبحث عن لقطة شعرية أو روائية نادرة**(3).

***

أولى الروايات التشرينية، كانت: (دمشق الجميلة) لأحمد يوسف داود. وتلتها (**جرماتي**) لنبيل سليمان، وتلتها (**أزاهير تشرين المدماة**) للدكتور عبد السلام العجيلي. وبعدها (**المرصد**) لحنا مينه. ثم (**صخرة الجولان**) للدكتور علي عقلة عرسان.

لقد عبر الروائيون الخمسة، كل بطريقته عن حرب تشرين، وكل منهم تناول الموضوع من زاوية مختلفة. مبدياً وجهة نظره، في هذه الحرب، معبراً عن رأيه ورؤاه.

ففي حين نرى أن أحمد يوسف داود في (**دمشق الجميلة**) بدأ روايته قبيل الحرب، جاعلاً من دمشق - مسرحاً لأحداث الرواية، كاشفاً عن شريحة اجتماعية، تعيش في قاع المدينة وعلى هامشها. نجد أن نبيل سليمان قد ذهب إلى قرية (**جرماتي**) في الجولان، يصوّر المرحلة التالية لحرب تشرين، مع إضاءات لمجرى الحرب. بينما دخل د. عبد السلام العجيلي مشفى، وتدور أحداث الرواية على لسان أبطاله الذين خاضوا غمار الحرب. وأصيبوا إصابات بالغة.

أما حنا مينه، فقد انخرط في أتون المعركة، وبدأ بوصف المعارك الطاحنة التي دارت لاسترجاع مرصد جبل الشيخ.

ويكتفي د. علي عقلة عرسان في (**صخرة الجولان**) برصده للمقاتل محمد المسعود، هذا الفلاح، المقاتل، من قرية (**كحيل**) في حوران. يقاتل ببطولة، ثم يجرح، ويقع أسيراً، ويستشهد تحت التعذيب، وقد فضحت الرواية التمايز الطبقي بين المقاتل الفقير، والتاجر الذي يستغل زوجة المحارب.

***

دمشق الجميلة:

رصدت رواية (**دمشق الجميلة**)، الحال الاجتماعية لأناس القاع في حي الميدان في مدينة دمشق، وقد جسدت معاناتهم، وحيواتهم القاسية، وأوضاعهم المضنية، من خلال عائلة مات معيلها، وبقيت الزوجة وحيدة تدبر أمور أولادها. فاضطرت هذه

المـرأة تحـت ضـغط متطلـبات الحـياة وصعوباتها، أن تتفق مع مهرب يأتي لها بأشياء مهربة من الأردن، وهي تبيع، لكنه غـدر بهـا، وهـرب بالـرأسمال البـسيط، فاضطرت أن تؤجر غرفة (العلية) في دارها. لتدر عليها مبلغاً قليلاً. ويستأجر (العلية) المهاجر سعد الدين ربيع، وهو رجل ثري وسيم، كان في فنزويلا، وجاء ليستريح، ويفرّج عن قلبه بعد الغربة القاسية. وبمجيء سعد الدين ربيع تنقلب حياة الأسرة رأساً على عقب. فالسيد المغترب، الثري، يعيش أزمة روحية قاتلة، وإن كان قد هاجر قبل ثلاثين عاماً من قرية صغيرة قرب حمص **(تل زعتر)** بعد أن عانى الفقر والطفر، ومن خيانة ابنة عمه له، فهو الآن يهرب أيضاً مزراب الذهب في كاراكاس، ومن زوجته وأولاده. فعاد يفتش عن حلم الطفولة والبراءة الهاربة، وفي الوقت نفسه يعيش حالة حالمة عاطفية، تصدّع روحه ونفسه. (وصفية) نفسها، نسيت المرحوم زوجها، وعشقت المستأجر الذي وعدها بالزواج ولم يفِ بوعده، وكان هذا هو السبب في هروب ابنتها ناديا، لأنها غير راضية عن أمها التي ستتزوج من هذا الخنزير.

من شخصيات الرواية أيضاً، المحامي **(أحمد العودة)** ـ صديق سعد الدين ربيع، وهو انتهازي وصولي يعبد القرش، لا هم له إلا ابتزاز الناس وصيد النساء. كذلك نبيل ابن صفية، يبدي انحلالاً أخلاقياً، فيسلك طريقاً ملتوية، بدءاً من السكر والعربدة والدعارة ثم القتل فالسجن..

الجارة عائشة وزوجها يعملان بالتهريب. بقيت في الحي، الحاجة لطيفة الداية، وهي عجوز متصابية، توقع نبيل في شباكها، تعطيه النقود كي تشتري فحولته..

حسان طالب جامعي يدرس في كلية الطب، تتعرفه ناديا فتختار يوم هربت. وهامت على وجهها في شوارع دمشق، حسان هو الآخر شاب قلق، حزين، مضطرب، ليس له أمل في شيء..

وفيما تسير حياة هؤلاء الناس برُتُوب، وقرف، وفقر، ولهاث على لقمة العيش، كما كل أحوال الناس في قاع المدينة، حيث الضجر يهيمن على كل شيء.. فجأة، تنشب الحرب، لتهز الجميع.

مع بدء الحرب، تصوّر الرواية استجابة لهذه الشريحة من الناس، ففي حين تطوع الفقراء ليعملوا كل شيء يخدم المعركة: حسان الطالب الجامعي في كلية الطب، يضع نفسه تحت تصرف أحد المشافي، كذلك ناديا تعمل ممرضة، بينما يهرب المحامي من دمشق خوفاً من القصف. وسعد الدين ربيع يهرب عائداً من حيث أتى، ناديا تستشهد تحت الردم. فيما يبقى الطالب حسان الذي أصيب وجرح في أثناء القصف، يصرخ وهو جريح في المشفى، لماذا أوقفوا الحرب؟ لماذا أوقفوا الحرب؟ لم يجبْه أحد، وكان الجميع ينتظرون خطاب الرئيس في مساء ذلك اليوم.

لقد كشفت **(دمشق الجميلة)** قاع المدينة، وطرحت العديد من القضايا، قبل الحرب، على أمل أن الحرب، ستغيّر الحال

بعدها. كما وكشفت معادن الناس، وصورت أناس القاع، كما قلت، واكتفت بالتلميح على التمايز الطبقي بين حي السمكرية وبائعي المازوت وغيرهم، وبين حي أبي رمانة، من خلال حوار شائق بين ناديا وحسان، إذ اكتشفت هذه الشهيدة الحرية، قبل أن تستشهد أنها لم تكن تعيش في دمشق الجميلة.

جرماتي:

أما نبيل سليمان في روايته **(جرماتي)**، فقد حاول تقديم رواية جماعية، من خلال قرية من قرى الجولان المحتلة، وجاءت حرب تشرين فحررتها.

ندخل القرية المحررة، مع الفجر الأول الذي يصفه الروائي: أنه نقي كدمعة الديك. مع فجر بهيج مشرق، أنه فجر ارتفع فيه العلم الوطني في ساحة القرية، وتعود القرية إلى صدر ــ الوطن الأم ويحتفل سكان القرية احتفالاً كبيراً بالحدث العظيم. لكن **(زاهي)** يتساءل: سيرجع النازحون يا جرماتي، عما قليل، فكيف تستقبلين الجميع؟ هل تستقبل الذي حارب مع الذي نزح أو هرب؟

يطرق نبيل سليمان الموضوع مباشرة، ويُجري الفرز الطبقي في هذه القرية. بعد أن يبين علاقات أهل القرية قبل الاحتلال، وفي أثناء الاحتلال، وبعد التحرير وانسحاب قوات الاحتلال منها: فمنهم من هرب. ومنهم من صمد، ومنهم الخائن، ومنهم من تعاون مع جند الاحتلال. ومنهم من قاوم واصطاد في الليالي جنود اليهود كالعصافير، ومنهم من استشهد.

هذا هو واقع الوطن كله، فيه كل الشرائح والطبقات، يعتمد نبيل سليمان على أسلوب التناظر، كما في فن العمارة، فكل شخصية في الرواية لها نقيضها.

الفقراء: أمثال بشير القصاب. رافع، زاهي، أبو سمية، هم الذين صمدوا في القرية، وعاشوا تحت نير الاحتلال. يقابلهم الأغنياء: البرزغلي، والشيخ عبد الستار دبرني، والسكامنة، والأستاذ قبلان، ثمة مشكلة صغيرة ستحدث، تبدو صغيرة، لكن في الحقيقة، تنكشف من خلالها حقائق أخرى، يوظفها نبيل بذكاء، وهي، عندما فرّ الشيخ عبد الستار دبرني، تسلّم الشيخ محب إمامة الجامع. وعندما رجع عبد الستار دبرني أراد أن يعود إماماً للجامع. فلم يوافق الشيخ محب. ولنر حجة كل منهما، فحجة الشيخ عبد الستار دبرني **(أنه نجا بشرفه من الاحتلال، وهو نظيف شريف، لم ينظر في عين يهودي، ولم يضع يده بيده)**. أما حجة الشيخ محب فلولاه لم يرتفع اسم الله في القرية، خلال فترة الاحتلال، ولم تقم الصلاة. وهذا لا يحتاج إلى تعليق.

حاولت **(جرماتي)** تجسيد المرحلة التي أعقبت الحرب، مسلطاً الضوء على أحداث الحرب، والرجوع إلى الوضع في أثناء الاحتلال، ثم وصف الحرب، مقارناً بين هزيمة حزيران عام 1967، وحرب تشرين، لقد برهن نبيل سليمان من غير مغالاة، أن فقراء القرية البسطاء هم الذين

تشبثُّوا بالقرية، ودافعوا عنها، ولم يهربوا منها. بينما هرب الأغنياء خوفاً على أرواحهم وأموالهم. وبعد تحرير القرية عادوا ليتسلّموا زمام الأمور فيها. كما صورت الرواية الصراع الدائر بين الوعي الجديد المتمثل بزاهي، والمهندس جبر، وبين السكامنة والقبالنة، والمهندس ناهض... وتسلط الرواية الضوء الساطع على البرجوازية الطفيلية التي انتعشت، وما سيكون لها في مستقبل الأيام، وكيف استغلت الوضع الراهن، وظروف الحرب وما بعدها لتقوية شوكتها. ففي حين انهمك المهندس جبر وزاهي والفقراء، بإعمار البيوت التي انهدمت في أثناء الحرب على رؤوس أصحابها، نرى أن البرزغلي والأستاذ قبلان وناهض يبنون ملهى للرقص الشرقي، وفيلا للأستاذ قبلان، واسطبلاً للسكامنة.. ويترك نبيل الرواية مفتوحة. فهي قد بدأت بفجر، وتنتهي بانتظار فجر جديد. إذ ينتظر زاهي أن يقام له عرس، وتزفُّ له سمية بنت الشهيد: "لقد أوشك الليل أن يولّي، ليس ما تبقى أصعب ولا أطول مما قد مضى. عما قليل يطلع نهار جديد، لم تنهض جرماتي على مثله من قبل".

أزاهير تشرين المدماة:

.."أنا أعترف بعجزي عن إيفاء هذه اللمع حقها من الوصف فيما كتبت. فالكتابة مهما بلغت من الإعجاز لا تستطيع الإحاطة بالواقع كل الإحاطة" ـ هذا ما يقوله د. عبد السلام العجيلي في مقدمة روايته.

جاءت رواية (أزاهير تشرين المدماة)، رواية تسجيلية، فافتقدت الحدث الفني، أو تسلسل الأحداث، وهي أقرب إلى الوثائقية منها إلى الفنية، وهذا الأمر أفقدها الحرارة بعض الشيء. فقد جمع العجيلي أبطاله في حجرة في أحد المشافي، وراح كل واحد منهم يروي كيف خاض الحرب. واختيار المشفى، بالنسبة للدكتور العجيلي، أمر مقصود، فهو طبيب يجيد التعامل مع المرضى والمصابين والجرحى..

الملازم سامي، هو الشخصية الرئيسة، في الرواية. في حجرته بالمشفى، يتجمع الضباط الآخرون. والملازم سامي، يدّرس لغة عربية، وفي أثناء الحرب كان يؤدي الخدمة الإلزامية. وهو الآن في المشفى ينتظر دوره كي تُجرى له عملية تجميل لأذنه المصابة. والملازم سامي يرافق الرواية من البداية إلى النهاية، تصحبه المرضة ياسمين.

وهي من أصل فلسطيني، مطلقة، ويأتي لزيارته المساعد نعمان كلَّ يوم..

يحكي سامي للممرضة كيف أصيب، حين كان يتقدم باتجاه بحيرة طبرية، وقدّامه الملازم محمود، وتأتي الأوامر بالتراجع. لكن محمود لا يتراجع، فيصاب ويستشهد محمود.. عندما يصل إليه الملازم سامي، والمساعد نعمان، يجدان أزاهير بيضاء تشرينية ملوّنة بدم الشهيد. ومن هنا، جاءت تسمية الرواية. ولهذا الحديث صلة، إذ يتبين أن المرضة ياسمين، هي مطلقة الشهيد الملازم محمود.. وحسرة سامي تتلخص في أن خطيبته أعطته منديلاً كي

يغمسه في مياه بحيرة طبرية، عندما يصلون إليها. هذا هو الخط الدرامي الذي يوصل أحداث الرواية بعضها ببعض.

يتجمع في حجرة الملازم سامي، المقدم مروان وهو ضابط مدرعات، والرائد بشارة ضابط بحرية، غرق زورقه في عمق البحر، فسبح عشر ساعات متواصلة، فأصيب بشكل في رجليه من البرد. والنقيب سليمان الطيار الذي أصيبت طائرته، فأنقذها، لكن وصلت قذيفة إلى فخذه.

تصوّر رواية (أزاهير تشرين المدماة) أحداث المعارك من البداية إلى النهاية. وتصف القتال والمعارك بجميع صنوف الأسلحة. لكن ذلك يتم من خلال سرد في حجرة في المشفى. وكيف حارب كل واحد منهم. لم يفعل العجيلي كما فعل غيره، بربط الأحداث والشخصيات بالخلفية الاجتماعية، فجاءت شخصياته، مُعَدّة، لا تنمو، ولا تكبر، بل بقيت ثابتة، كأنها مقابلة في التلفاز، والمحارب يسرد ويحكي. مع أن الدكتور العجيلي حاول تطعيم الرواية بالفكاهة والدعابة المعهودين في أدبه، ولا بد من ذكر أمر، أصرّ العجيلي عليه، هو أن الأبطال جميعاً، في الرواية، قد خالفوا التعليمات العسكرية، ربما، أراد الروائي، أن يظهر شجاعة كل واحد منهم وحماسته، فلو اتّبعوا التعليمات لما أصيبوا.

فالملازم محمود تابع مسيره باتجاه البحيرة، على الرغم من الأمر بالتراجع، فاستمر باتجاه البحيرة، فيما توقف سامي. كذلك النقيب الطيار الذي لم يستجب للنداء، بأن يقذف نفسه من الطائرة. وحتى العقيد الطبيب أسعد خالف التعليمات في المشفى، وترك المرضى المصابين الضباط يتجمعون في حجرة سامي، وقد أطلقوا عليها حجرة الأسلحة.

يحسُّ القارئ (لأزاهير تشرين المدماة) أنَّ الدكتور عبد السلام العجيلي، كان متفائلاً جداً، والحماسة تعطر جو الحجرة، وأنه يثق بمستقبل الشباب وروح الشباب التي ستبني الوطن.

المرصد:

كما قلت في البداية، إن حنا مينه في (المرصد) ذهب إلى أتون المعركة، وبدأ بوصف المعارك الطاحنة، التي دارت لاسترجاع مرصد جبل الشيخ. وقد حاولت الرواية عن طريق التداعي، والاسترسال، والاسترجاع، توصيف القتال والمعارك، بكل صنوف الأسلحة، مع محاولة إظهار الفرق بين حرب حزيران وحرب تشرين، وكيف تمّت الاستعدادات، والجاهزية القتالية.

يصف الروائي وصفاً حياً لواقع القتال والمعارك، ليس على جبل الشيخ فحسب، بل على طول الجبهة، وفي صنوف الأسلحة كلها. قدمت (المرصد) لوحات حيّة عن المعارك، غلبَ عليها وصف الشجاعة، والحماسة، والنصر، والتضحية بالذات، ونكران الذات، كانت لوحات حارة، ومنفعلة، وأظهر حنا مينه تلاحم الجبهة العسكرية والجبهة الداخلية، يقول على

لسان أحد أبطال الحرب: "من يعود من هذه الحرب سالماً، يحقّ له أن يتباهى برجولته، وقد يستشهد تتباهى الرجولة فيه. حزيران صيرنا خصياناً. نحن لم نحارب. العرب لم يحاربوا. الحرب لم تقع. والآن سوف تقع. المواطن كان خارج التفكير. كان مسجوناً، مشلولاً، مبعداً، وحين لا يكون مواطناً لا يكون وطن".

صخرة الجولان:

صخرة الجولان: هي الصخرة التي كان يحتمي بها المقاتل محمد المسعود، وهو فلاح من قرية (كحيل) في حوران.

"وقفتُ اليوم على سفح الجبل الذي ارتبطت به ارتباط جذر الشيخ بالأرض". محمد المسعود وهو ينظر حوله "تحرك هذه المناظر في نفسه ذكريات وذكريات.. فيعود بذاكرته إلى زوجته وأولاده، حيث تركهم في بيت من الحجر الأسود، تتكأكأ حجارته بعضها على بعض كجسد هرم.

محمد المسعود، الآن، في الخندق الأول في مجابهة العدو وهناك في القرية أولاده فلذات كبده، وزوجته الصابرة، والتي حين ودعته، قالت: "اكتب لنا، واعتنِ بنفسك. لا تخف علينا. سنعيش مثل خلق الله. في هذه القرية، الأولاد سيكونون بخير. سأعمل حصّادة عند عمي جابر".

محمد المسعود الذي يتذكر ما قالته أم أولاده، يستيقظ من شروده على زخات من الرصاص، تعيده إلى الخندق. تهدأ زخات الرصاص، يعود للتفكير في أبناء قريته. "ورغم غزارة الرصاص، وتوالي الاشتباكات كنت أجد الوقت الكافي ـ مع ذلك ـ لأفكر وأمعن التفكير في أبناء قريتي في زينب والأولاد، زينب لم تكن تفارقني صورتها".

محمد المسعود المقاتل في الخط الأول للجبهة، في الخندق الأول، ربما ينتظر الموت في كل دقيقة، وفي كل ثانية، عقله موجّه إلى العدو وقلبه يتجه إلى أولاده الصغار الذين تركهم وليس لديهم حبة سكر، ولا حبة قمح. المرأة صابرة، مكافحة، تضع أولاده عند عجوز أخرى، وهي تعمل بالحصاد.

ربط د. علي عقلة عرسان بطله بالخلفية الاجتماعية، الخلفية التي ستهيئ المقاتل للدفاع في النهاية عنهم، لكن قبل ذلك يداهمه رعب أمام مصير عائلته في غيابه، وزوجته تقف صاغرة مذلولة أمام البائع أحمد الحسن، هذا البائع الجشع، الذي ليس له دينٌ سوى القرش.

محمد المسعود، في الخندق الأول، وأحمد الحسن يلعب بالقرش ويذلُّ أولاده وزوجته.

في هذه اللحظات الحاسمة بين الموت والحياة، يحسُّ المقاتل محمد المسعود بذنبه الكبير أمام زوجته وأولاده: "مسكينة زينب لم تر معي اليوم الأبيض منذ تزوجنا، ونحن في الفاقة، نركض والرغيف يركض أمامنا".

وتستمر الرواية في وصف الحال البائسة التاعسة لقرية كحيل وأهلها، خاصة، حال زوجته وأولاده، ويعود المقاتل من جديد للتداعي، فيتذكر أنه اغترب كثيراً، رحل إلى الكويت، ولم يوفّق، وتمرُّ حياته شريطاً سينمائياً، لكنه الآن هو في الحرب، في الخندق الأول، يدافع، يقاتل، ولكن عن من؟! في ذهنه يبقى التاجر أحمد الحسن عالقاً يعذبه: "أنا، يا أحمد الحسن، أموت كل ساعة من أجلك ومن أجل غيرك. لكي تطمئن على تجارتك، وأرباحك وبيتك، كيف تستطيع أن تنام براحة واطمئنان، وأولادي بجوارك يتضورون من الجوع".

وعلى الرغم من الرصاص، وعلى الرغم من تنبهات رفاق السلاح في الخندق، إلا أن محمد المسعود يشرد ويعود إلى قريته، ولا يرى إلا شبح البائع اللئيم: "أنا ابن أي بلد؟ بلد التجار، أم بلد الجنود الاحتياط، أم بلد الذين يلغون آباءنا ونسكت.. وحتى تجني أنت يا أحمد الحسن، ومن أجل ماذا تجني؟ لا تجاملني، لا تخف على قروشك.. يدفعون لمن يموت في الحرب ثمن الكفن.. من خير الوطن يدفعون. وستدفنني زوجتي: دون كفن لتعطيك ثمن السكر والشاي الذي تقوت به الأولاد. وإذا لم تطمئن على ذلك فخذ الدار. ليس لنا غير الدار، ليس لنا تجارة ولا حقول ولا أملاك".

وهكذا يستمر الروائي بعرض هذه المونولوجات الداخلية الموجعة، والتي خَبِرها، لأنه لا يترك كبيرة أو صغيرة عن حال البؤس إلا وذكرها. في خلفية ذلك، يبقى السؤال عن المقاتل في الجبهة، الذي يجب أن يعرف لماذا يقاتل؟ وعمن يدافع؟

تدور الرواية على محورين: محور المعركة على الجبهة، في خط الدفاع الأول، حيث يرابض محمد المسعود خلف الصخرة التي تحميه، ومحور القرية حيث أولاده بلا معيل، بلا رزق، بلا خبز.

محور المعركة يأتي على لسان المقاتل بضمير المتكلم، بينما في تداعياته يأتي بضمير الغائب، وهذا أعطى الروائي حرية الحركة بالتقطيع الذي يشبه التقطيع السينمائي. ولا أبالغ إن قلت: لقد برع د. علي عقلة عرسان، في وصف قاع القرية وحال البؤس، وحال أولاده وزوجته، أكثر مما تخيله في وصف الشجاعة، والصمود، والحماسة للمقاتل...

.. ويجرح محمد المسعود، ويقع في الأسر. ويأخذ مسار الرواية منحى آخر، في وصف التحقيق، والتعذيب، والجلد، والتنكيل. لكن محمد المسعود يستعين على هذا كله (بالحلم). وهنا، يلحظ القارئ الفارق في خطاب المقاتل الفلاح حين يتحدث عن القرية، فيحسُّ بالصدق، وعندما يقارع المقاتلُ المحققَ، ويتحدى الترسانة الإسرائيلية، يحسُّ بوعي (المثقف)، لقد

تقمّص الكاتب شخصية المقاتل الفلاح، فجاء الخطاب على لسان الكاتب، وليس على لسان الفلاح، ولكن الذي يشفع للكاتب هذا حرارة الموضوع، ومنطق الصمود، ومعنويات المقاتل الشرس الذي يجب أن لا يفشي أسرار الجيش..

لقد أجمعت الروايات الخمس على:

ـ توق الشعب، والمقاتلين إلى خوض الحرب، لاسترداد الكرامة الوطنية.

ـ قارن بعضها بين هزيمة حزيران، والصمود والنصر في تشرين.

ـ الأبطال المقاتلون، أغلبهم من الريف، وفقراء.

ـ أكدت الروايات الفرز الطبقي، وعلى أمل مشرق لوطن جديد.

رئيس التحرير

الهوامش:

(1) حنا مينه. د. نجاح العطار. أدب الحرب، وزارة الثقافة ـ دمشق عام 1976 ـ ص 21 وما تلاها.

(2) ألكسندر بيك: قصة الرعب والجرأة دار رادوغا ـ موسكو 1975.

(3) نزار قباني ـ مجلة البلاغ تشرين الأول 1973.

إن نظرة سريعة إلى ما يجري اليوم في العالم، وخاصة في مشرقنا العربي، وتحديداً في وطننا الغالي سورية، تؤكد أن حالة من (العمى) قد أصابت بعضهم.

□□

اللغــة و الدلالــة في النص الشعري

(كأني أرى) نموذجاً

□ د. هايل محمد الطالب*

1- مقدمة:

تعد تجربة الشاعر عبد القادر الحصني، من التجارب المميزة في الشعر السوري المعاصر، وتهدف هذه الدراسة إلى الوقوف عند الملامح اللغوية والدلالية لهذه التجربة في آخر تجلياتها في مجموعة (كأني أرى) الصادرة عن اتحاد الكتاب العرب عام2006، في محاولة لاستقراء الخصائص اللسانية لهذه التجربة من خلال الوقوف عند المعجم اللغوي وحقوله الدلالية، ومن ثمة الوقوف عند التحولات الدلالية للغة الشعرية، في دراسة تطبيقية تعتمد على منهج التحليل الدلالي للوصول إلى مكامن شعرية النص لغة ودلالة.

2ـ المعجم اللغوي وحقوله الدلالية:

1.2: سمات عامة:

إن المعجم اللغوي الذي أعددناه لمجموعة (كأني أرى) للشاعر عبد القادر الحصني، قدم نتائج إحصائية كثيرة[1] يمكن من خلالها تسجيل الملاحظات الآتية:

1 - أولاً يلاحظ سيطرة الأسماء في المعجم اللغوي عند عبد القادر الحصني على الأفعال، وقد وصلت أعلى نسبة مئوية لسيطرة الأسماء في نصي (الطفل المنتظر، وطائر البرق) اللذين يمكن أن تندرجا ضمن ما نسميه بالنص الشعري السياسي الذي يحمل الهم القومي من جانبه الإنساني.

2 - ارتفاع نسبة التكرار في النص الشعري السياسي (انظر رقم 10 في الجدول الملحق) وهذا ما يضعف من همس النص الذي وجدناه بارزاً عند الشاعر في النصوص الأولى من المجموعة، ولاسيما أن التكرار هنا لم يحظ

---

[1] – انظر الجدول الملحق بهذه الدراسة.

* أكاديمي من سورية

بتنوع دلالي للكلمات المكررة وهذا ما يضعف من شعريتها؛ إذ وردت الكلمات المكررة، أغلبها، بدلالاتها المرجعية المعجمية، وهذا ما يضعف من بنائية النص الدلالية.

3 - تماشي المعجم اللغوي للنص السياسي مع لغة الخطاب السياسي المتداول والمألوف، ثم إنّ هذا المعجم لم يخرج عن ألفاظ الحقل الدلالي السياسي المتداول.

4 - المعجم اللغوي عند الشاعر لا يعتمد كثيراً على تقنية الترادف، وهذا يدل على غنى المعجم، إذ ينزع الشاعر نحو الاحتفاء بالكلمات الجديدة، ويخفف من وطأة الترادف، ولكن ذلك جعل الشاعر يعتمد على تقنية تكرار المفردة نفسها، ومن هنا برزت في المعجم ظاهرة البؤر الدلالية القائمة على تكرار الكلمة ذاتها بكثرة لا تعني أن ذلك المعجم محدود.

5 - حضور اللفظة التراثية، عبر التناص، لكنّ الشاعر يحاول نفض الغبار عنها، وإدخالها في سياقات جديدة، يمكن ملاحظة ذلك مثلاً في نصوص(امض يا ذئب، ثوب، ....)

6 - بروز المفردة ذات الرنين المتداول والشعبي، وهذا ما يضفي على المعجم بعداً تواصلياً مع القارئ، عبر خطابه بلغته، من دون أن يعني ذلك الانحدار إلى العامية المبتذلة، وعلى سبيل المثال انظر استخدام ألفاظ (المزيونة، نادهة، ياي، الشباك): في التشكيل الدلالي الآتي:

" عشرون ملاكاً.. كادت كفي أن تلمس كفّ
البنت المزيونة في الشباك،
وأن ينتهي المقطع بالتقفية المقبولة من شفتيها،
وهي تشدّ إلى نهديها رأسي ، نادهة من
فرحتها: ياي، " ص26

7 - تسيطر على المعجم اللغوي عند الشاعر الحصني الحقول الدلالية المنتمية إلى حقل الإنسان وما يرتبط به من (اعتقاد، وأجزاء الجسم، مراحل عمرية، حزن، ألم، جوع،...) ثم يأتي في الدرجة الثانية الحقل الدلالي المنتمي إلى الطبيعة وتحولاتها(من ماء، فصول، مظاهر طبيعية، ...). ويبرز اعتماد الشاعر الحصني على الحقل اللوني عبر بروز بعض الألوان بشكل مكثف. وفيما يأتي دراسة للتحولات الدلالية لهذه الحقول الدلالية.

2.2: شعرية المرايا:

إذا ما نظرنا في هندسة بناء المجموعة عند الشاعر عبد القادر الحصني، سنلحظ أنها تقوم على لحظتين ، لحظة الرؤيا بالمعنى المرجعي والإيحائي، ولحظة الانعكاس المعبر عنها دائماً بلفظة (المرآة أو المرايا)، وبذلك، فإننا سنلحظ أن اللحظة الشعرية التي يقوم عليها عنوان المجموعة (كأني أرى)، بكل ما يحمله من إرث أسطوري وطقس ديني، يدخلنا مباشرة في أجواء المجموعة، فالحرف المشبه بالفعل (كأني)، يدخلنا في أجواء مقاربة، ففعل الرؤيا (أرى) غير متحقق تحققاً كلياً، وإنما تحققه هو تحقق مقاربة، وبذلك فالشاعر يلف المجموعة كلها بهذه الدلالة بارتضائه لهذا العنوان، عنواناً كلياً للمجموعة، فالمجموعة كاملة تمثل حالة مقاربة في الرؤيا، وتطرح تفسيراً أو مشاهدة لتلك الرؤيا، ومن هنا لا غرابة أن تحضر لفظة(المرآة) مفردة وجمعاً كعاكس لتلك الرؤيا بطريقة طريفة، فتشكل تلك المفردة الشريان الأساسي لتلك المجموعة، إذ نلحظ ذلك في قصيدة (من كتاب المرايا) التي تعد أطول قصيدة في المجموعة، ثم نلحظ عنوان(مرايا لذاكرة الروح) الذي يشتمل على تسع قصائد تندرج تحته، في قراءة لتحولات مرايا

الذات في علاقتها بالذات والآخر والكون، وإذا ذهبنا في التأويل بعيداً قلنا: إن بقية العناوين في المجموعة لا تخرج عن إطار الفهم العاكس الذي تجسده لفظة المرايا ، كما نلحظ مثلاً في قصيدة (ليست صورتها تلك)، فلفظة الصورة على علاقة وثيقة بلفظة المرايا، وبذلك، فالنفي الذي سبقها ، يجسد قراءة أخرى للصورة بانعكاسها على مرآة الذات. وعلى ذلك يمكن قراءة تمظهرات الذات في علائقها المختلفة من منظور (مرآتي) عاكس للرؤى التي تشاهدها الذات الشاعرة.

وإذا ما توقفنا عند التحولات الدلالية للفظة (المرايا) في المجموعة، فإننا سنحصل على دلالات كثيرة تفسر مفهوم (أرى) عند الشاعر المتجسدة في العنوان المفتاح (كأني أرى)، ويمكن قراءة مفهوم المرايا من خلال جانبين، جانب أول بروز تلك اللفظة عنواناً للقصيدة، وجانب ثان من خلال ورودها في بنائية النص عنصراً مشكل للصورة.

أما بروز المرايا في العناوين، فترد في عنوانين، الأول (من كتاب المرايا)، والثاني(مرايا لذاكرة الروح)، والعنوان الثاني هو عنوان عريض لمجموعة قصائد تندرج ضمنه، ومنها قصيدة فرعية بعنوان(مرآة الجنون).

في عنوان (من كتاب المرايا)، تتداخل الدلالة ، وتحضر المرآة ليس بوصفها شيئاً يستخدم للنظر فيه كوسيلة تزيينية، وإنما تحضر المرايا كمفهوم انعكاسي يعكس العوالم الداخلية، والعوالم الخارجية للذات الشاعرة، ومن هنا ينطبق عليها المثل العربي القائل "تخبر عن مجهوله مرآته " أي ظاهره يدل على باطنه، بمعنى أن المرآة هنا هي مفهوم عاكس للذات، وهذه هي الدلالة المركزية لفكرة المرايا في شعر الحصني. وبذلك فقراءة هذا الكتاب (كتاب المرايا) سيعكس تحولات الذات الشاعرة، وأول تحول يظهره النص للمرايا هو تحول الحيرة التي يختلط فيها الوقت ويفقد الإنسان في لحظة ما القدرة على تمييز ذاك الوقت فيظهر كأنه غبش، وهي اللحظة التي نشعر بها أول الاستيقاظ. من هنا تبرز الحيرة عبر التساؤل المتداخل مع التشكيل اللغوي من خلال مفتتح النص:

" كما لو أفقت على الوقت أزرق، ظلله غبش أسمر

والقيت في الناس عينين حائرتين:

أهذا مساءٌ تأخر

أم فلقٌ صبحه مُبْكِرٌ؟ " ص33

ثم تتحقق الحيرة عبر صيغ الاستفهام التي تبرز في بناء النص:

"يا حلمَ نار المجوس ببرد اليقين

أنا كنت أحلم بالمستحمّةِ

أم كانت المستحمةُ تحلم بي،

أم أنا والتي تستحمُّ، أفقنا على حلم الآخرين،

ولا نذكرُ؟!"ص34

وعلى ذلك يستدرجنا الشاعر في رؤاه الحلمية عبر النص كاملاً لتقديم حيرته بالانتقال من تساؤل إلى سرد وقص، ليوصلنا في نهاية النص إلى دائرية الدلالة عبر إعادة جملة المفتاح أو اللازمة التي افتتح بها الشاعر نصه، وبذلك يعيدنا إلى حيرته التي تداخل فيها الزمن الواقعي مع الزمن الحلمي للقصيدة.

أما النص الثاني (مرايا لذاكرة الروح)، فيعكس التركيب الإضافي (ذاكرة الروح) اندغام الانعكاس المرآتي بالذاتي الداخلي للشاعر، من هنا فالنص هو انعكاس داخلي للعوالم الداخلية للذات الشاعرة في تحولاتها

المختلفة، ومن هنا تقرأ ضمن ذاك العنوان الرئيسي عناوين فرعية تظهر تلك التحولات علاقتها بذاتها و بالآخر، وبالكون، فنقرأ عنوان (مرآة الجنون) الذي يظهر توق الذات الشاعرة إلى تحقيق مفهوم الجنون الإيجابي، بمعنى الانعتاق والتحرر، والانطلاق، وهذا ما يظهره مفتتح النص:

- سأطلق روحي في المساء كموجة
وأسحب كالمجنون من تحتها رملي ص79

وضمن تلك الدلالات يندرج العنوانان الفرعيان (شكل الروح، وبقية الكأس)، وتعكس المرايا علاقة الذات الشاعرة بالآخر(الصديق) ومن خلاله بالموت كما نلحظ في عنوان (نوم موريس فبق) ومجرد تسمية الموت بأنه نوم هو احتجاج ورفض له، وتظهر العناوين الأخرى علاقة الذات الشاعرة ومرآة ذاتها من خلال موقفها من الذات (قصيدة حسبي) ومن الذات والكون (قصائد إلى أين تمضي، وسوف أمضي، والنجوم، وسيدتي الأرض).

أما النمط الثاني الذي يحضر فيه مفهوم المرايا، فهو حضورها الجزئي في بناء النص وتشكيل صورته ، فتحضر محفوفة بدلالة صوفية معبرة عن تماهٍ بذات المحبوب وفناء فيه، كما عند الصوفيين ، وهذا ما نلحظه في قوله:

ـ تأمل وجهك في المرآة الأجمل من بين
مراياي
لترى صورتك على صورة من تهوى
وترى أنك لست سواي " ص24

وتحضر المرايا بدلالة الحياة نفسها ، كما نلحظ في قوله:

ـ أرى في كتاب المرايا حقيقة شمسي التي
تسفر
أقلّبه موجة موجة كل يوم ، كما تفعل
الريح والأبحرُ
فيفجوني أن هذي الحياة
تزخرف أسماءها والصفات
وتسكب غير الذي تعصر " ص44

فالمرايا، هنا، هي مصدر لكشف زيف الحياة الخادعة التي تسكب غير الذي تعصر، وبذلك فهي عاكسة لصورة الحياة الحقيقية من دون زيف.

وتحضر المرايا معبرة عن الذات الشاعرة نفسها ، وهذا ما نلحظه في نص (ليست صورتها تلك) عبر حوارية الذات /الآخر (ينظر ص24_25). وعبر صور و تحولات أخرى كثيرة، بل يمكن القول إن حضور المرايا يشكل الخلفية العميقة لبقية قصائد المجموعة، وإن لم تنطوِ، على لفظة المرايا مباشرة، إذ إن المرايا تحضر كمفهوم عاكس للذات الشاعرة، وبذلك تنطوي بقية القصائد ضمن هذا المفهوم الانعكاسي الذي أشرنا إلى ملامحه فيما سبق من قول، فمفهوم المرآة يحضر في مركز البناء الفني والدلالي للمجموعة، وهو يتعالق دائماً مع مفهومات الحلم، والقص، والرؤيا، عبر سرد متنامٍ، أو عبر سرد حواري لا يخلو من درامية تصعّد من دلالة النص.

3.2_ التحولات الدلالية للحقل اللوني:

تبرز في المعجم اللغوي عند الشاعر الحصني الألوان الآتية (بحسب نسبة تكرارها): (الأبيض، الأخضر، الأزرق، الأسمر، الأحمر، الأصفر، الكحلي، الأسود، الذهبي)، ويلاحظ سيطرة الألوان الأساسية على هذا المعجم، إذ لا يعتمد الشاعر على الألوان الفرعية، كما نلاحظ أن اللون الأبيض قد ورد بأعلى نسبة تكرار يليه

اللون الأخضر، وهذا ما يدل على احتفاء المعجم اللغوي للشاعر بهذين اللونين تحديداً مما جعلهما يسيطران على الحقل اللوني، يليهما الأزرق، فالأسمر، في المرتبة الثالثة والرابعة، وفيما يلي ندرس التحولات الدلالية لتكرارات اللون في هذا المعجم من خلال دراسة دلالات الألوان الأكثر تكراراً.

سيطر اللون الأبيض على المعجم اللوني، وقد ورد هذا اللون في سياق نعتي مألوف، فدائماً يحضر وصفاً لما قبله، وهذا ما أوقع بالتكرار الدلالي عبر إعادة التراكيب نفسها أحياناً. وفيما يأتي نذكر التشكيلات التي ورد فيها اللون الأبيض:

1 - **ادعو عليك بقفز أرانب بيضاء كالثلج ص11**

2 - **حمائم بيضاء تنقر حبَّ النساء التقيات. ص19**

3 - **... ومرّ ببال المسجونين نجومٌ ونساءٌ وحماماتٌ بيضٌ ص30**

4 - **وخيم صمتٌ يشبه صمت حمامات الحرم البيضاء بمكة. ص73**

5 - **يحكي عن أقمارٍ تبرد في الليل، ...**
وعن نسوان عجفاوات مصبوغات بالأبيضِ والأحمر والأخضر والكحلي، ومقطوعات الحيل. ص61

6 - **لكنّ أختي نهضت، وتردت ثوباً أبيض/ فضفاضاً، ... ص69**

7 - **نحن الحوريات المسحوراتُ المنسيات وراءَ صخور الشطآن، وخلفَ بياض الأوراق.ص 28**

8 - **يحدث أن أظنَّ أني شاعرٌ**
أسهر بين الورقِ الأبيض والكتابة ص97

9 - **يفسِّرن البياضَ بماء ليلٍ**

فينكر هدهدٌ طوفانَ نوحٍ ص82

10 - **أيهذا البشريّ**
أنا أخرجت يدي البيضاء من تحت جناحي
مثلما معجزة من قبلُ /كانت لنبيٍّ
ثم أبقيت يدي الأخرى على جسم بُني. ص119

11 - **أنا درةٌ**
أنا روحٌ عذبةٌ بيضاء حره. ص125

نلاحظ تشابه الدلالة اللونية في التشكيلات الأربع الأولى؛ إذ كُرِّر تركيب (حمائم بيضاء)؛ نفسه في ثلاث تشكيلات جاء اللون فيها نعتاً حقيقياً للحمامات، ثُمَّ إن اللون لم يشكل عنصرا انزياحيا في تشكيل الصورة الشعرية عند الشاعر، بل ورد بدلالاته المرجعية على هامش الصورة، مما يدل على عدم استفادة الشاعر من التقنية اللونية في تشكيل الصورة، وإذا استثنينا التشكيلات الثلاث الأخيرة المذكورة آنفاً، فإنه يمكن القول إن اللون الأبيض قد جاء نعتاً لونياً دائماً في المعجم أو تركيبياً نعتياً محولاً كما نجد في التركيب الإضافي (بياض الأوراق) فأصله تركيب نعتي (الأوراق البيضاء)، ومن هنا يمكن أن نضيف استنتاجاً آخر هو سيطرة التركيب النعتي دائماً على التراكيب التي يدخل اللون في تشكيلها مع استثناء التركيب رقم 9، في قوله (يفسرن البياض) إذ خرج اللون إلى دلالات انزياحية إيحائية. مع الإشارة هنا إلى أنّ دخول اللون في تشكيل الصورة وإضفاء جمالية عليها كان دائماً غير مباشر، فلئن ورد اللون عابراً في التشكيل الدلالي الأول (أدعو عليك بقفز أرانب بيضاء في الثلج) إلا أن ذاك لم يخفف من جمالية الصورة التي لا يشكل اللون فيها سوى عنصر مكمل لجزيئات الصورة، وهذا ما يمكن أن يلحظ أيضاً بوضوح في التشكيل الدلالي الثاني

(حمائم بيضاء تنقر حبّ النساء التقيات) فبؤرة التوتر في الصورة هي كلمة(تنقر) من هنا لم يشكل الوصف (بيضاء) سوى دلالة تزيينية ثانوية لا قيمة كبرى لها في تشكيل الصورة ، ولفظة(تنقر) قد وردت في تشكيل صور عديدة عند الشعراء المعاصرين نذكر منهم (نزار قباني).

والأمر التكميلي والتزييني للون يمكن ملاحظته في التشكيل الدلالي الثالث والرابع؛ إذ إنهما يقومان على تكرار الصورة نفسها (حمامات بيضاء)، وكذلك في التشكيلات الدلالية الخامس والسادس والسابع والثامن، التي يرد فيها الأبيض وصفاً للثوب أو الورق، في حين إننا سنلاحظ الدلالة الانزياحية للون الأبيض في التشكيل التاسع الذي يرد فيه بدلالات جمالية وإيحائية: (يفسرن البياض بماء ليلٍ ...) إذ يدخل اللون الأبيض في صورة قائمة على التضاد: (البياض/الليل " سواد") البياض بكل ما يوحيه من جمال ووضوح ، والليل بكل مايكتنفه من غموض ولاسيما عندما يقترن التفسير بالأنوثة، وهذا ما يضفي شفافية محرضة على استكناه الجمال في الصورة .

ويرد في التشكيل العاشر (يدي البيضاء) وهو تركيب تقليدي، ولكن السياق الذي وردت فيه أخرجها من دلالتها التقليدية على الفضل المقرون بالكرم، لتصبح دالة على البراءة والنقاء ولاسيما أنها تمثل صورة الأب الذي يحاول منع الموت عن ابنه، وفي ذلك إضافة دلالية لتركيب موروث مُحمّل بدلالات محددة. الأمر نفسه نلحظه في التشكيل الأخير الذي يرد فيه تركيب (روح عذبة بيضاء) للدلالة على النقاء الصرف بكل أبعاده، وهذا التشكيل وما قبله يُخْرج دلالات اللون الأبيض من الدلالة المرجعية المعجمية إلى الدلالة الإيحائية الشعرية.

ويحضر اللون الأخضر، دائماً، بدلالات إيحائية، بخلاف اللون الأبيض، إذ يحضر في الصورة الشعرية مكوناً أساسياً لا ثانوياً عبر وروده في تراكيب انزياحية تخرق السائد، وهذا ما يمكن ملاحظته في التشكيلات الدلالية التي ورد فيها :

1 - معاً نحن في صورة الحلم
نهر المجرّة سيلُ كواكبَ زرقاءَ،
والليلُ أخضرُ
على شرفات النجوم التي لم ينم أهلها بعدُ
غيمٌ رقيقٌ
يخالطه من بخار العقيق أزاهير صفراءُ
ص16 -17

2 - فلا جذرَ لي
ولا أنا أخضرُ. ص89

3 - كل صباح جديد سيولد من إرث ذاك الغروبْ
سلام لها حين تخلع عنها ثياب الحداد ،
وتخرج خضراء ظافرة حرّة من رماد الحروب. ص103

4 - يا محمّدْ
يا احتراق الورد في القلب
ويا للحلم الأخضر، مذبوحاً
على أعتاب معبدْ. ص117

5 - كان يكفي أن ترى للورق الأخضر
في الغصن الطريّ. ص120

يلاحظ في التشكيل الدلالي الأول ورود الألوان (زرقاء ،أخضر ،صفراء) وقد أسهمت في إضفاء دلالات إيحائية جمالية، على الصورة، وإذا بقينا في إطار، دلالات اللون الأخضر فنلاحظ الانزياح عبر مصاحبة لفظة (الليل) مع النعت

اللوني (أخضر) وفي ذاك، إضفاء دلالات حلميه جمالية انزياحية، إذ من غير المألوف في العرف اللغوي هذا التصاحب الدلالي، وهو ما نلحظه أيضاً في التشكيل الدلالي الثاني (ولا أنا أخضر)؛ إذ يماهي الشاعر بين الأنا (الذات الشاعرة) والأخضر في سياق المقارنة التي تجعل من الأخضر دالاً على قيم جمالية متعددة. ويرد في التشكيل الدلالي الثالث الأخضر دالاً على الحياة(وتخرج خضراء ظافرة) في سياق الحديث عن الأرض سيدة البشر الأولى ،من خلال علاقة تضادية مع الموت المعبر عنه (بثياب الحداد)، وبذلك خروج الأرض خضراء ظافرة ، يعني خروجها من حالات الموات إلى حالة الحياة بكل ما تحمله من دلالات .

ويأتي اللون الأخضر دالاً على قتل الجمال الكامن في الطفولة ، وهذا ما نلمحه في افتتاح القصيدة الموجهة إلى (محمد الدرة) عندما يجعل من موت الطفل احتراقاً للحلم الأخضر (ويا للحلم الأخضر ، مذبوحا) في تماه جميل بين الطفولة بكل ما تحمله من براءة ونقاء وجمال وحلم ، وبين الأخضر الذي يشكل اختزالاً مكثفاً لكل تلك الدلالات؛ فالحلم الأخضر هو حلم حياة وجمال وبراءة ، ثم إن موت هذا الحلم هو موت لهذه القيم التي انتهت باستشهاد (الدرة).

ويأتي اللون الأخضر بدلالة مرجعية وكنائية في آن واحد ، وهذا ما نلمحه في التشكيل الدلالي الأخير (كان يكفي أن ترى للورق الأخضر في الغصن الطري).

فدلالة (الورق الأخضر) هي دلالة مرجعية قصدية، ولكنها تحولت إلى كناية عن (محمد الدرة) ولاسيما أن السياق هو مخاطبة لقاتله الذي لم ير الجمال والبراءة ، والطفولة ، في ذاك الطفل التي كانت ستحول دون ارتكابه لجريمته.

وقد ورد اللون الأزرق عند الشاعر الحصني بدلالة عدم الوضوح، وهذا ما نلاحظه في التشكيل الدلالي الذي كرر ثلاث مرات في نص (من كتاب المرايا):

ـ كما لو افقت على الوقت أزرقَ، ظلّله غبشٌ أسمرُ
وألقيت في الناس عينين حائرتين:
أهذا مساءٌ تأخّرَ
أم فلقٌ صبحُه مُبكرُ ؟. ص33

يلاحظ أن هذا التشكيل قد شكل لازمة كررت في النص في غير موضع، وقد تضافر اللون الأحمر مع اللون الأزرق في إضفاء دلالة عدم الوضوح وافتقاد القدرة على تمييز الوقت، وهذه اللحظة الحساسة التي يلتقطها الشاعر ويعبر عنها في نص شعري، يحسها الإنسان عند الاستيقاظ من النوم مباشرة فيقع في حيرة تمييز الوقت الذي نامه والأحداث التي جرت قبل النوم، مما يوقع الإنسان بحيرة عن المدة التي نامها، وهي تذكرنا بحالة أهل الكهف التي تروى في المورث الديني عندما افتقدوا القدرة على التمييز كم لبثوا ؟ والشاعر الحصني يعبر عن لحظة الحيرة التي تنتاب المستيقظ من نومه بتوظيفه تقنية اللون توظيفاً موفقاً يعبر عن الحيرة من خلال نعت الوقت بالزرقة والغبش بالسمرة في تناوب لطيف موح بالحالة المعبرة عنها. ويبدو أن اللون الأزرق عند الشاعر الحصني هو لون الحيرة، إذ نلحظ تكرار هذه الدلالة في تشكيل آخر يرد فيه الأزرق دالاً عليها، وهو قوله:

"يحدث أن أرى على الرصيف في محطة القطار
في برزخ أزرق بين الليل والنهار ...". ص98

فقد أتى الأزرق حداً فاصلاً غائماً بين الليل والنهار، وهي دلالة تدرج اللون الأزرق بدلالة وقتية غائمة تعبر عن لحظة شاردة غير ملتقطة، وهي تقنية لطيفة في التعبير عن الحيرة وعدم الوضوح.

ولا تخرج بقية الدلالات للألوان في المعجم اللغوي عند الحصني عن الدلالات المألوفة فالسواد يأتي دالاً عن حزن وموت، كما نلحظ في قوله مخاطباً الأرض:

سلام عليها إذا عصبت رأسها بالسواد ص103

وكذلك الأمر عند دلالات الأحمر، الذي بات مألوفاً تصاحبه مع الدماء ودلالته على الموت، كما نلحظ في قوله:

وسال على أفقها أحمر من دماء الشهيدين. ص103

وبعد هذا الاستعراض للمعجم اللوني عند الشاعر عبد القادر الحصني يمكن تسجيل استنتاج مفاده على الرغم من أن اللون الأبيض هو اللون المسيطر إلا أنه كان أقل الألوان قدرة على تشكيل الصورة؛ إذ سيطرت عليه الدلالات القصدية المعجمية، بخلاف بقية الألوان ولاسيما الأخضر الذي يرد دائماً بتراكيب انزياحية إيحائية، في حين أن بقية الألوان لم تخرج عن سياق الدلالات الإيحائية المتداولة التي باتت سمة ملاصقة لها أينما وردت كما لاحظنا مع (الأحمر، والأسود).

4.2ـ التحولات الدلالية لحقل الإنسان:

تسيطر الألفاظ الدالة على حقل الإنسان على المعجم اللغوي للشاعر عبد القادر الحصني، سيطرة مطلقة، ويلاحظ أن تمظهرات هذا الحقل تبدو من خلال احتفاء الشاعر بالحقل الدال على أجزاء جسم الإنسان، فتظهر ألفاظ (العين، اليد، الوجه، القلب، الجفن، الجسد، الشفتان، جسم، سعر، الفم، خد، الكفان، ...)، وتسيطر الألفاظ الدالة على أجزاء جسم الإنسان على الحقل الدلالي الدال على الإنسان، وتأتي بعدها الألفاظ الدالة على أحوال الإنسان وصفاته، فتبرز هنا ألفاظ: (متعبد، مريض، مستحمة، ندامای، نعاس، جوع، الكلام، الحزن، خجول، الدمع، العطش، النوم، اليقظة، مجنون، حنان، عناء، الوداع، الحيرة، البشري، المزيونة ...)، ثم تبرز الألفاظ الدالة على معتقد الإنسان، ومنها: (أولياء، الله، الإله، آية، الرب، الروح، السماء، الصلاة، المصلى...)، وأخيراً تبرز الألفاظ الدالة على المسكن والملبس من مثل ألفاظ (بيت، ثوب، المأوى، عطر، المرآة...) وندرس فيما يأتي التحولات الدلالية لأكثر الألفاظ تكراراً في هذا الحقل:

1.4.2ـ الألفاظ المتعلقة بجسم الإنسان:

يلاحظ أن أكثر الألفاظ الدالة على جسم الإنسان تكراراً، هي ألفاظ (العين، اليد، والجفن، والوجه، والقلب) وهذا ما يدل على احتفاء الشاعر بهذه الألفاظ وحضورها الدائم (الواعي واللاوعي) في تركيب عبارته الشعرية، أما لفظة (العين)، فهي تأتي في سياقات متعددة، ولاتقتصر دلالتها على الارتباط بالبصر والبصيرة، وإنما ترد في دلالات متعددة، منها ما هو تراثي مألوف، ومنها ما هو إيحائي جمالي، ومن الدلالات التراثية المألوفة دلالتها على الماء (وبالتالي الحياة بالمعنى البعيد) كما نلحظ في قوله: " **فجِّرْ من هذا الرمل عيوناً** ". ص66

أما الدلالات الإيحائية للفظة العين، فهي المسيطرة على التشكيلات الدلالية لهذه اللفظة فترد دالة على الإطلال والإشراف على شيء ما

ملتف بأمل محفوف بفرح وحزن وألم ، كما نلحظ في قوله: (وهنا نقتطع الشاهد فقط)

" ليصنع من مثل عينيه نافذتين ،

يطلّ عليه العراءُ ، فيلقاه في شبه بيتْ ... " ص14 -15

فالسياق يربط بين (النافذة) و(العين) بجامع الإشراف على شيء ما ، يوضحه السياق، فالعراء بكل ما يحمله من بؤس، هنا، هو مصدر النظر من النافذة ، وعبارة (شبه بيت) تؤكد هذه الدلالة البائسة ، فاقتران العين بلفظة النافذة في هذا السياق أسقط دلالات النافذة الحزينة على العين، فاكتسبت دلالتها الجديدة .

وتأتي العين دالة على الحلم والرؤيا بالمعنى الصوفي ولاسيما عندما تقترن في سياق البحث عن (المعنى) بكل أبعاده المعرفية والعرفانية والجمالية، هذا ما يمكن ملاحظته في افتتاحية نص (ليست صورتها تلك):

- **" ليس بإمكاني أن أصبح شخصاً آخر يا مولاي**

فأنا أحدٌ مثلك، لكن لم يدركني المعنى، /...

وأنا حين أحاول أن أتضرّع لا أرفع عينيّ / إليك،

ولكن ترفعني عيناي/ فامنحني نعمة أنْ أحلم

وامنحني نعمة أن أقصص رؤيايْ " ص23

وترد لفظة العين دالة على سياق جمالي عندما تقترن بالخضرة والقطا، كما نلحظ في السياقين الآتيين:

- **" ... رأينا في عينه الشمس المنسابة في اليخضورْ ".** ص29

- **"وأنّ العطش استدرج أسراب قطا من عينيّ/ سراباً إثر سراب هيّمها ...".** ص65

فدلالة الإشراق الجمالي تظهر في السياق الأول من اقتران لفظة (العين) بلفظة (الشمس)، فتصبح العين مصدراً لإشراقة الشمس بالمعنى الجمالي، في حين أن السياق الثاني يقرن دلالة السراب في العين من خلال قرن دلالة العطش بالعين في رحلة البحث عن سراب الماء الذي يستدرج (أسراب قطا)، وهذا يقدم دلالة جمالية للعين على ما يعتري هذه الدلالة من حزن وفاقة، وموت توحي بها لفظتا (العطش والسراب) .

وتأتي لفظة العين دالة على الحيرة عندما تقترن بالتساؤل والاستفهام كما نلحظ في التشكيلات الآتية:

- **".. غامت عينا رب البيت/ وغام سؤالٌ في عينيه ".** ص67

- **" التفت الغيم الشارد في عينيه ".** ص74

ففي التشكيل الأول تصبح العين مصدراً لاختفاء الأسئلة التي لا إجابة عنها، ثم مصدرا للدلالة على الحيرة. وهذا ما نلحظه في التشكيل الثاني، إذ تصبح العين فضاء للشرود عبر تركيب شفاف رومانسي (الغيم الشارد)، والشرود الذي يوحي بمسير على غير هدى في فضاء هو (العين) ولّد صورة تقدم دلالة الحيرة بلبوس جمالي .

وتأتي لفظة (العين) دالة على ألم وحسرة كما نلحظ في قوله:

"... وتغمض عينيها على ربيعها الذي مضى". ص109

فإغماض العين هنا يأخذ دلالة زمانية محفوفة بحسرة وألم على زمان مضى وانقضى، ولم يبق منه إلا الذكرى والحلم ، فالربيع (الجمال، والشباب، والزمن) ينقضي، ليبقى

مكانه شاغراً إلاّ لشيء واحد هو الحسرة والألم والذكرى.

وتستدعي لفظة العين في المعجم اللغوي عند الحصني لفظة(الجفن) التي ترد بدلالات جمالية متعددة تقترب من الدلالات السياقية للفظة العين ولكنها، هنا، تقترن بدلالة النعاس الحلمي، وأحياناً بدلالة الحزن كما نلحظ في قوله: "..... **يكسِّرُ اجفانهنّ الأسى**". ص93.

ومن الألفاظ المكررة في حقل الألفاظ الدالة على جسم الإنسان، لفظة (اليد) التي ترد في أسيقة انزياحية كثيرة تحقق عبر تركيبها في سياق استعاري تقليدي، من خلال إسناد الفعل إلى اليد كما نلحظ في قوله: " **ترى كيف تصحو عليك يداها ، وكيف بأنفاسها تُقبلُ**". ص43

فتركيب (تصحو يداها) هو تركيب استعاري تقليدي يقرن فعل الصحو باليد ، في سبيل توليد دلالة جمالية ، تضفي دلالة التشخيص على اليد ، ولكن الشاعر الحصني، هنا ، قد يعيد إنتاج الدلالات التقليدية التراثية ، كما نلحظ في قوله:

- "**أنا أخرجت يدي البيضاء من تحت جناحي**". ص119.

فدلالات اليد البيضاء التراثية تذهب إلى معنى الكرم والجود ، ولكن الشاعر استفاد من التركيب نفسه وشكله في سياق آخر ولد منه دلالة أخرى جديدة تتمثل بـ (النقاء) بمعناه الروحي والإنساني والسلمي ولاسيما أن النص في سياق عرض حالة الطفل الشهيد محمد الدرة مع والده في مشهد الموت .

ويولد الشاعر الحصني دلالات انزياحية لمفردة (اليد) عبر قرنها بألفاظ لا ترد معها في العرف اللغوي كما نلحظ في قوله:

- "**سوف أترك مني / بيد الأرض حفنة من ترابي**". ص91

وقوله مخاطباً الليل:

- "**على يديه سحت**" ص107

فالانزياح التركيبي المتمثل بقوله (يد الأرض، ويد الليل) الذي يظهر بإضافة اليد إلى ألفاظ لا ترد معها في العرف، قد ولّد صورة تشخيصية جمالية تظهر العلاقة الحميمة، بل علاقة التماهي مع الأرض في التشكيل الأول وتظهر حالة (الضياع) التي يخلّفها الليل، بعكس ما تعارف عليه الشعراء في تعاملهم مع الليل، فالنص يتحدث، كما عنونه الشاعر، عن مقولة (اللعنة)، ولذلك لاغرابة أن تذهب دلالة الفعل (سحت) بالتشكيل كاملاً إلى دلالات الضياع واللاجدوى والغموض الذي يعتري الإنسان.

ونلمح هذه الدلالات التحويلية لليد عند ما تقترن بالأنوثة لتقدم دلالات تكاملية للحياة (ذكر - أنثى) يكتسب كلُ منهما وجوده بوجود الآخر كما نلحظ في السياق الآتي:

ـ "**... لكي تسترجع بيت يديه أنوثتها/فإذا رفع القلم ، وجفّ مداد الصحف الأولى، /لمّها من بين شقوق الأرض يداه .**". ص57

ومن ألفاظ جسم الإنسان المتكررة في المعجم اللغوي عند الشاعر الحصني لفظة (الوجه) والملاحظ سيطرة الأنوثة على هذه اللفظة، إذ إنها دائماً ترد دالة على وجه أنثوي سواء أكان حبيبة أم أماً، وسنتوقف عند سياق واحد، هو سياق اقتران الوجه بالأمومة، إذ يضفي الشاعر على هذا السياق أبعاداً أسطورية، يشكل الوجه فيها مركز الدلالة، وهذا ما نلحظه في قوله:

"**وجه أمي في الليالي قمر عال بعيدٌ /فيه حزنٌ وصلاة ودموعٌ ويمامْ**"

سيعطيني بنورٍ ورفيفٍ من نشيدْ /وسيحنو كالغمامْ./وسيحلو مثل عيدْ.

وجه أمي لن يراني جسدا / في جسد الأرض ينام

وجه أمي سيراني طائر البرق الجديدْ

يأخذ القدس إلى برِّ الشآمْ /بجناحٍ من عراقٍ

وجناحٍ من يَمَنْ / ويرى في الوطنْ.

ص126 -127

فقد وردت لفظة (الوجه) في تركيب إضافي (وجه أمي)، وقد تكرر هذا التركيب ثلاث مرات، جاء في بداية الجملة ليصبح بؤرة الدلالة؛ فالوجه صار يمتاز بسمات أسطورية تخلق منه حالة محاطة بقداسة؛ فهو قمر بعيد، فيه حزن وصلاة ودموع ويمام، يمنح النور، ويحنو كالغمام، أضف إلى ذلك قدرة هذا الوجه على تحديد زاوية النظر ، فهو لا يرى باستشهاد الطفل (الدرة، هنا) موتاً، بل حياة، وهذا يذكرنا بأسطورة طائر الفينيق وقدرته على العودة إلى الحياة دائماً، وطائر البرق هنا هو طائر فينيق جديد، يمتلك القدرة على أخذ القدس إلى الشام بجناحين مختلفين هما (العراق واليمن) والحق أن هذه الصورة تذكرنا بصورة مشهورة للشاعر طلال حيدر في سياق آخر ، هو سياق الحب عندما يمنح نفسه قدرة أسطورية في مخاطبة محبوبته ولاسيما قوله: " بس تفرحي بيطير من صدري الحمام ، وبس تزعلي عا مصر باخدلك الشام ".

واللفظة الأخيرة التي ندرسها في حقل ألفاظ جسم الإنسان الأكثر تكراراً في المعجم اللغوي عند الشاعر الحصني، هي لفظة (القلب) ، وهي ترد في أسيقة كثيرة بدلالتها المعجمية القصدية ، وسنتوقف عند بعض الدلالات الإيحائية لهذه اللفظة ، فهي ترد بمعنى الأسر المناقض للحرية كما نلحظ في قوله:

"... ولكنّ قلبك هذا المريض الذي ملّ من سجنه/ الأضلعُ

سيأخذه الحبُّ ذات صباحٍ ، فيمضي بعيداً / ولا يرجعُ ". ص35

فالقلب المريض بين الأضلع هو أسير، ربما سيكون الحبُّ هو مصدر انعتاقه ، ذاك الحب الذي سيمضي بعيداً بذاك القلب إلى مكان قصي في الروح، وترد لفظة القلب في سياق المشابهة في الصورة لتضفي أبعاداً إنسانية على مفردات الطبيعة، فتشخصها، كما نلحظ في قول الشاعر:

- ليت لليل قلبَ بنتِ حلالٍ

إنْ تكدّرت' وجهها ما تكدَّر. ص90

فالدلالات الشعبية الموروثة لمفهوم (بنت الحلال) التي تقبل بعيشها مهما تبدلت الأحوال وتقلّب الزمان ، فتكون عوناً في السراء والضراء لزوجها ، مما يجعل من قلبها حاملا لدلالات (الصبر ، التحمل ، المشاركة في الفرح والحزن،....) ، استطاع الشاعر أن يجعل من لفظة القلب، مركز الصورة وبؤرتها في المشابهة التي عقدها بين الليل، وقلب بنت الحلال في سياق التمني بـ(ليت) وذلك بهدف التخفيف من قسوة الليل وطوله على الإنسان المكدّر.

وتأتي لفظة (قلب) في سياق الدلالة على السمات الإنسانية النبيلة التي تميز الإنسان وتبعده عن التحول إلى حيوان كاسر يترصد الآخرين ليقتنصهم،وهذه الدلالة عبّر عنها الشاعر بقوله: - **" ما الأم الدنيا على رجل في قلبه شيء من القلب ".** ص88

فشريعة الغاب تجعل الدنيا لئيمة وقاسية على الإنسان الذي يحتفظ بقيمه الإنسانية النبيلة. وتبرز في الحقل الدلالي الدال على الإنسان ، المفردات الدالة على مراحل عمر الإنسان، وسنتوقف عند أكثر هذه الألفاظ تكراراً ، وهي لفظة (الطفل) إذ يعتمد الشاعر عليها كثيراً في معجمه اللغوي. وترد لفظة الطفل دالة على البراءة والعفوية والنقاء الكامن في الطفولة بعيداً عن كل ما يشوهها بتقدّم الزمن والعمر ، كما نلحظ في قوله :

ـ " فامنحني نعمة أن أحلم/ حتى يقترب الشيخ من الطفل ليلعبَ معه " ص23

فالحلم هو مصدر الاسترجاع الجميل للذاكرة الطفولية ، فبه يُعاد الزمن إلى الخلف؛ إلى زمن النقاء والطفولة التي يبقى الحنين إليهما ماثلاً في البال والقلب ، وتبرز هذه الدلالة أيضاً في قوله :

ـ " انتظر الطفلُ الساكنُ فيّ ". ص68

فالدلالة ، هنا ، على الطفولة النقية التي تكمن في الذات الشاعرة وتحافظ عليها ، مما يمنعها من أن تشيخ ، فالاحتفاظ بقيم البراءة والنقاء هو الذي يمنع موتهما بمرور الزمن. والتخلي عنهما هو الشيخوخة بحدّ ذاتها بمعناها الإيحائي والواقعي. وترد هذه الدلالة (دلالة البراءة الكامنة في الطفولة) في سياقات أخرى منها قوله :

" كيف تنسى رعشات الطفل في صوتي الندي ". ص125

فاقتران الطفولة بالصوت الندي يوحي ببراءة وجمال متحصل من النعت (الندي) الذي تسقط كل دلالاته الجمالية على الطفولة بمعناها العمري، أي أول العمر ، وهذا ما تؤكده دلالة الندي المقترنة ببداية الصباح بكل ما يحمله من ألق وبراءة .

وقد يدخل الشاعر لفظة (الطفل) في سياقات أسطورية حلمية ، وهذا ما نلمحه في الحوار السردي بين الحوريات المسحورات وذاك الطفل في قوله :

ـ " نحن الحوريات المسحورات المنسيات وراءَ
صخور الشطآن ، وخلف بياض الأوراقْ ...
نحن الليل المائل في غسق الفجر على أجفانِ
الصيادين ، وتزيين الأسواق بأخبار العشاق.
نشهد أنا نعرف هذا الطفلَ:
رأينا في عينيه الشمس المنسابة في اليخضور
ورأينا في منطقه مطراً سريالياً وطيورْ ... ".
ص28 -29

فالتشكيل السابق يدخلنا في أجواء حُلُمية تُؤسطر الحوريات، وتُؤسطر الطفولة ، ومن هنا لا غرابة أن تمتزج العينين بالشمس، وأن يتماهى المطر السريالي والطيور بمنطق ذاك الطفل، والحق أن هذا النمط من الأسطرة هو الذي يعطي الشعر ألقه ، ويرفع من شعريته، إذ إنه يمتلك القدرة على ضبط النص بسردٍ شفاف مُحْكَم .

2ـ 5ـ التحولات الدلالية لحقل الطبيعة:

يأتي الحقل الدلالي الدال على الطبيعة في المرتبة الثانية بعد الحقل الدال على الإنسان في المعجم اللغوي للشاعر عبد القادر الحصني، وتبرز في هذا الحقل الألفاظ الدالة على الطبيعة محفوفة بدلالة على الستر مثل ألفاظ (الليل و ما يرتبط به كلفظة النجوم)، والألفاظ الدالة على الوضوح المضاد للستر وهنا تبرز ألفاظ: (النهار، الشمس، الصباح، الفجر، الضحى)، وهنا لابد من ملاحظة سيطرة الألفاظ الدالة على زمان،

على هذا الحقل، ثم يبرز في هذا الحقل الرئيسي، حقل فرعي هو الحقل المائي، فتبرز هنا الألفاظ المسيطرة الآتية: (الماء، النهر، الينابيع) وما يرتبط بها بدلالة التداعي كألفاظ (الغيم، الهواء، الأرض، الوردة)، وبذلك يمكن أن نسجل هنا ملاحظة هامة أخرى على المعجم اللغوي للشاعر الحصني، وهي سيطرة الألفاظ الدالة على نزعة رومانسية عند الشاعر. وفيما يأتي دراسة لأكثر الألفاظ تكراراً في حقل الطبيعة.

1.5.2: ثنائية الستر / الوضوح:

ندرس هنا دلالات ألفاظ الستر (الليل، النجوم)، ودلالات ألفاظ الوضوح (النهار، الشمس، الصباح، الفجر).

ترد لفظة (الليل) في سياقات متعددة، لكنها لا تخرج عن ثلاث دلالات، فهي تأتي بدلالة قصدية وقتية، أي دالة على وقت الليل بالمعنى القصدي والمعجمي، وأمثلة ذلك كثيرة منها:

قوله: "**سامرته في ليلة باردة**". ص54

وقوله: "**تمنى هذه الليلة لو تحمل منه امرأة طفلا**". ص54

وقوله: "**أخاطب هذا الليل**". ص107

وترد لفظة الليل بدلالة ثانية، هي دلالة إيحائية تراثية مألوفة، ومن أمثلتها قوله:

"**لو أويت/لاحتميت تحت سقفه/ سحابة الليل على الأقلّ،**

تقي مهالك الشتاء..." ص48 -49

وقوله: "**عمت ليلاً أيها الطارق في الظلام**" ص53

وقوله: "**من يأخذ بعدي تحت جنح الليل زاداً لصغاري**" ص54

فالتراكيب، سحابة الليل، عمت ليلاً، جنح الليل، هي تراكيب مألوفة في المعجم التراثي والمعاصر، فسحابة الليل، أي طول الليل، وعمت ليلاً هي قياس على التحية (عمت صباحاً) عبارة السلام المألوفة، كذلك (جنح الليل) التي تدخل الدلالة في إطار الستر والخفاء والمراد أثناء الليل، أي الدلالة هنا هي دلالة زمانية بحتٌ مُعبّرة عنها بأسلوب بلاغي مألوف، يعاد توظيفه في سياقات جديدة. وترد لفظة (الليل) بدلالات إيحائية جمالية، تقوم على الاستفادة من الموروث التراثي لتعيد توظيفه تارة، وتارة أخرى تنتج السياقات دلالاتها الجديدة التي تظهر خصوصية الشاعر في التعامل مع هذه اللفظة، فمن أسئلة الحالة الأولى؛ أي إعادة توظيف التركيب التراثي نقرأ المثال الآتي:

ـ "**أدعو عليك بومض النجوم الصغار ببيض الليالي**". ص11

وقد ورد في لسان العرب قولٌ في تركيب "الليالي البيض" مفاده: والبيض: ليلة ثلاث عشرة وأربع عشرة وخمس عشرة. وفي الحديث: كان يأمرنا أن نصوم الأيام البيض، وهي الثالث عشر والرابع عشر والخامس عشر، سميت لياليها بيضاً؛ لأن القمر يطلع فيها من أولها إلى آخرها، وأكثر ماتجيء الرواية الأيام البيض، والصواب أن يقال أيام البيض بالإضافة؛ لأن البيض من صفة الليالي.

وقد استفاد الشاعر الحصني من هذه الدلالة التراثية، فأعاد صياغتها بطريق التركيب الإضافي (بيض الليالي)، ولكن ليوظفها في سياق رومانسي إيحائي، فالليالي البيض هي الليالي المقمرة زاد الشاعر عليها دلالة (وميض البرق) التي تتداخل مع الليالي المقمرة في زيادة الوضوح وتحميل السياق ظلالاً إيحائية جمالية.

وقد ترد لفظة الليل في سياقات إيحائية أخرى، دالة على الظلم الذي يقترن، عادة، بلفظة الليل، كما نجد في قوله:

" **غربان سود، في الليل الأسود، فوق الأرض السوداء** ". ص60

فنعت الليل بالسواد، سيؤدي إلى دلالة الظلم، وهو تركيب بات مألوفاً في العرف البلاغي، وقد ترد لفظة الليل دالة على الغموض الذي يكتنف الليل، كما نجد في المثالين الآتيين:

- " **ذكريات مشوشات كهذا الليل** ". ص90
- "... **أم مع المستريب من شجر الليل** ". ص89

فقد أصبح (الليل) في السياق الأول مشبهاً به للدلالة على الغموض المستتر غير الواضح، والدلالة الثانية هي دلالة شبحية أي دلالة واضحة وغير واضحة، والتركيب الإضافي الانزياحي (شجر الليل) يعزز تلك الدلالة القاتمة وغير الواضحة التي تظهر علاقة المستريب مع الليل في سياق يوحي بغموض ورهبة.

أما اللفظة الثانية التي تتكرر في الحقل الدلالي الدال على الطبيعة، فهي لفظة (النجوم)، وهي من الألفاظ الواردة ضمن حقل الستر، وهي تقترن مع الليل في الأسيقة والتشكيلات ذاتها، وقد لاحظنا بعض نماذجها، وقد ترد في سياق منفصل عن الليل، فترد بدلالتها الحقيقة (نجم في السماء) لتكون عنصراً تزيينياً للسياق الذي ترد فيه، كما نلحظ في قوله:

" **ومرّ ببالِ المسجونين نجومٌ، ونساءٌ، وحماماتٌ بيضٌ** ". ص30

وترد لفظة (النجوم) حاملة دلالة العلو والجمال المقترن بأنوثة، أو المقترن بألفاظ توحي بأنوثة كلفظة (الظباء) في السياق الآتي:

- " **وتهبط من نجوم عاليات**
ظباء يرتعين على السفوح ". ص82

فالنعت (عاليات) الذي جاء مصاحباً للفظة (نجوم)، أتى ليؤكد حالة العلو لا بالمعنى الحقيقي، وإنما بالمعنى المجازي، ولاسيما أنه اقترن بالظباء في إشارة إلى علو مكانتهنّ جمالاً وأثراً في النفس، فالعلو هنا هو علو مجازي ومعنوي. وقد ترد لفظة (النجوم) كبؤرة دلالية للنص كاملاً، وهنا تتداخل الدلالات الحلمية المشهدية، بالدلالات الواقعية، وهذا مايمكن ملاحظته في نص حمل عنوان (النجوم) يقول الشاعر فيه:

ـ " **النجوم البعيدات يرمقنني في حنانٍ، / يكسّرُ أجفانهنّ الأسى**
يقلن: علام تعنيت هذا العناءَ ؟/وتعلمُ أنك أنتَ لنا غداً سوف تهبط منا عليك /فتاة مكللة بالسنا وتخطب ودّكَ، ما إنْ توافق حتى تكون هنا، بيننا ". ص93

نلاحظ أن لفظة (النجوم)، قد وردت في بداية النص لتحمل العبء الدلالي كاملاً له، كما نلاحظ دائماً إلصاق دلالات العلو والبعد على النجوم لإضفاء دلالة جمالية عليها لا تخلو من قداسة وبعد عن المنال، لكن الشاعر أضفى عليها دلالات تشخيصية (إنسانية)، وهذا ما يتضح عبر إلصاق أفعال الإنسان إلى النجوم (يرمقني، يكسر أجفانهنّ، يقلن...)، وهي، هنا، تأخذ دلالات أمومية وطقسية، تعلي من شأن الأنوثة التي ستهبط من السماء، لتخطب ود الشاعر وتُعلي من قيمة الحب والاقتران بالأنوثة، إذ إنه يرفع بصاحبيه إلى مرتبة النجوم. فالنص صيغة طريفة في التعامل مع لفظة النجوم بطريقة لا تخلو من سردية وحكائية تعيدنا إلى الجدات

في الليالي المظلمة قبل أن يُلَوِّث سردنا الحكائي بملوثات الحضارة.

توقفنا، فيما مضى، عند الطرف الأول في ثنائية السترو الوضوح، وهي دلالة الستر عبر أكثر ألفاظه تكراراً، وفيما يأتي نتوقف عند دلالة الوضوح عبر أكثر ألفاظها تكراراً وهي (النهار، الشمس، الصباح، الفجر، الضحى).

ترد لفظة (النهار) في سياق ثنائية ضدية الليل/النهار، بمعنى الموت/الحياة. ولكنها ترد في معجم الشاعر الحصني، أحياناً، بدلالة مخالفة لدلالتها المألوفة التي تنص على أن النهار مرادف للحياة، ليصبح النهار مرادفاً للموت والغياب، وهذا ما نلمحه في السياق الذي يتحدث عن العلاقة بين الإنسان المُغرّب في معرض التقائه مع حالة الذئب في نص (امضِ ياذئب)، عندما يقول الشاعر مخاطباً الذئب:

- " **امض يا ذئب سيطويني ويطويك إذا حلَّ نهارُ الناسِ غيبٌ** ". ص54

فدائماً يحضر النهار في العرف اللغوي مرادفاً للحياة بمعناها الواسع، ولكنه هنا يرد بدلالة مخالفة في سياق إظهار علاقة الصعلوك (بالمعنى الإيجابي) بالنهار المقترن بالناس (نهار الناس)؛ إذ يمسي الليل هو السكن والسكينة والألفة في حين يغدو النهار هو مبعثاً للتغيب والابتعاد عن تلك الدلالات. وقد ترد لفظة النهار في تركيب انزياحي مقترن بقداسة كما نلحظ في قوله:

- " **وادعو بنهر النهار الذي يملأ الأولياء /بأيديهم ماءه في السلال** ". ص11

فتركيب (نهر النهار) هو تركيب انزياحي، زاوج الشاعر فيه بين لفظين من حقلين دلالين مختلفين، ليضفي دلالة قداسية وجمالية على السياق، ولاسيما أن النهر، هنا، هو نهر مختلف يملأ بالسلال على خلاف ما تعارف عليه، وبذلك فالشاعر ينقل الدلالة من الدائرة الدلالية الحسية إلى الدائرة الدلالية المعنوية، التي تغلف الصورة الواردة بتأويلات دلالية تمنحها شعرية عالية.

أما لفظة (الشمس)، فترد دائماً في معجم الشاعر الحصني بدلالات إيحائية، تسيطر عليها دلالات الأنوثة، إذ إنها تأتي، غالباً، في سياق مقترن بتلك الدلالة، وفيما يأتي أمثلة على ذلك:

- " **تذكّرتُ قلبي/ تذكّرت أني رأيتكِ/ قلبي تذكّرْ**
تذكرت شمسكِ... عبّادُ شمسك هذا الذي يعتريني ". ص18

- " **أفق يا حبيبي ليزداد عمرك يوماً، وتصبح اكبرْ**
أفق في سريري /أنا شمسك المستفيقة قبلكَ، شُمَّ بثوبي الصباحي عطر طريق الحرير.. ". ص 19

- " **يا شمس تبريز** " ص34

- " **مضى زمن الشمس والملكات** ". ص34

- " **تريد نداماك، لكنَّ شمساً على الباب، / أخبرها أنها اتّخذت كل زينتها، / وهي تبغي الدخول عليكَ، ولكنّها تخجل** ". ص42

نلاحظ أن لفظة (الشمس) في السياقات الخمسة السابقة، قد أتت متصاحبة مع دلالة الأنوثة، وبذلك لم ترد بمعناها المعجمي المألوف، فهي تأتي في المثال الأول دالة على الأنوثة بكل إشراقاتها، وبكل ما يعتريها من جمال. وتركيب (عباد شمسك)، أتى دالاً على مكونات الأنوثة التي تثير الجمال في النفس، وهذا ما تعبّر عنه لفظة (يعتريني)، التي توحي بمداهمة جميلة للذات الشاعرة. وترد لفظة الشمس في السياق

الثاني مرادفة للأنوثة بالمعنى الجمالي عبر المماهاة بين (الشمس) والأنوثة بطريق الاستعارة التصريحية التي تماهي بين المشبه والمشبه به إلى درجة التطابق التام، وهذه الدلالة نفسها نجدها في المثال الثالث، أما في المثال الرابع، فترد لفظة الشمس، عنصراً مكوناً للزمن الحلمي الجميل الذي مضى، وانقضى وبذلك فزمن الشمس، هو زمن الحلم الجميل الذي بات مُفْتقداً في لحظة الكتابة الشعرية. وترد لفظة (الشمس) في المثال الأخير مرادفةً للنهار والأنوثة؛ النهار، ينهي حالة السكر مع الندامى، والأنوثة عبر ألفاظ الأنوثة التي ألصقت بالشمس، فنقلتها إلى حقل الأنوثة، وأهمها الألفاظ الدالة على التأخُر، والزينة، والخجل.

وترد لفظة الشمس في سياقات أخرى دالة على الذات والدخيلة، أي ما يعتمل في داخل الذات الإنسانية، وبذلك تصبح الشمس مرآة للعمر والحقيقة والإشراق والوضوح، (انظر ص44)

وتتكرر لفظة (الصباح) في المعجم اللغوي بدلالات متقاربة، لا تنوّع كثيراً فيها وغالباً ما ترد بدلالتها المرجعية ودلالاتها الشعرية، دائماً، تأتي مقترنة بدلالات الإشراق، كما نلحظ في قوله:

- **" شمَّ بثوب الصباحيِّ عطر الطريق الحرير "**، ص19

فقد أتت لفظة (الصباحي) نعتاً للثوب في سياق الدلالة على الإشراق والجمال، وقد تأتي هذه اللفظة دالة على الحقيقة بمعناها المجازي كما نلحظ في قوله:

" صباح بنصف الحقيقة للقادمين ". ص12

وقد ترد لفظة (الصبح) مشخصة بإضفاء عناصر استعارية إنسانية إليها وهذا ما يمكن ملاحظته في قوله:

- **" وجهه صبح يحمل أمواجاً من أكداس الزهر الأصفر "** ص74

2.5.2: الألفاظ المائية وملحقاتها:

إن لفظة الماء وما يندرج في سياقها وتداعياتها من ألفاظ (نهر، ينابيع، غيم، الشرب،...) لها مخزون حافل في تراثنا العربي، إذ إنّها تندرج في النص الشعري التراثي والنص الديني في سياق مقولتي الحياة / الموت؛ فتحضر الحياة عندما يتحقق المرعى والكلأ، ويحضر الموت عند انتفائهما، من هنا حضرت فكرة الرحلة والترحال وما يستتبعهما من ألم وتذكر في سبيل البحث عن الماء (الحياة)، وهذا ولّد قيماً صحراوية مرتبطة بالماء مثل الكرم وإغاثة الملهوف.... ممّا جعل الماء في التراث، هو الرمز الخفي للحياة والصراع من أجلها، وإذا ما نظرنا إلى النص الديني، نلاحظ حضور الماء بدلالة الحياة إضافة إلى دلالات أخرى، كأنّ يربط بين الماء والحياة الأبدية عند وصف الجنة، فيحضر الماء على أنه أفضل ثواب يقدمه الله للمؤمنين، ويحضر الماء رمزاً للحياة ((وجعلنا من الماء كلّ شيء حي)) /الأنبياء 30/.

ويحضر الماء دالاً على الطهر الجسدي والنفسي..... الخ ذلك من دلالات، والتركيز على الماء في الخطاب الديني الموجه إلى الإنسان الجاهلي له كثير من الدلالات أهمها، أن الماء يشكل عنصراً أساسياً لحياته، ويعبّر عن حياة الترحال والتنقل في سبيله، لذلك يبرز حاضراً دائماً في خطاب المؤمنين وإيجاده لايحتاج من المؤمن إلى مشقة وتعب ((جنات تجري من تحتها الأنهار))/الواقعة 31/. ((وبشّر الذين آمنوا وعملوا الصالحات أن لهم جنات تجري من تحتها الأنهار))/البقرة 25/.، فالبشرى تكمن في خطاب هؤلاء الناس أنهم سيعفون من رحلات

البحث الطويلة عن الماء في صحراء مجهولة، ففي الجنة الماء حاضر من دون عناء، وهذا خطاب يغري بالإيمان ويحفز عليه.

ومسوغ المقدمة السابقة القول: إن حضور الماء في الشعر العربي الحديث، له جذور تراثية عميقة كامنة في الذات العربية، ولكن الشاعر المعاصر، استفاد من المعطيات التراثية والدينية، وولد دلالاته الجديدة التي حافظت على دلالة الحياة الكامنة خلف هذه اللفظة، كما يندرج في تداعياتها، ولكنه أضاف إليها دلالات إيحائية أخرى غنية بالشعرية والدلالة، وهذا ما يمكن ملاحظته عند شاعرنا الحصني الذي احتفى بالألفاظ المائية (الماء، النهر، الينابيع، الغيم..).إذ إن هذه الألفاظ تحضر مفردة في سياقات متعددة، كما تحضر متشابكة مرتبطة مع بعضها ببعض في سياقات أخرى، وتحضر بدلالات حقيقية مرجعية، وتحضر بدلالات إيحائية، ومن السياقات التزيينية للفظة الماء في إنتاج الصورة الإيحائية ، نقرأ الصورة الآتية التي يشخص الشاعر فيها الصباح، ويضفي عليه سمات إنسانية:

- " **أفقت على خطوه فوق وجه المياه** ". ص9

فالإيحاء الشعري كامن في إلصاق سمات إنسانية على الصبح متمثلة بلفظة (خطوه)، ثم إلصاق قدرات إيحائية جمالية عليه متمثلة بأنه (يمشي فوق وجه المياه)، وهذه العبارة لها مخزون قدسي يلاصق الأنبياء، ولكن الشاعر أدخله في سياق جمالي ملاصق للصباح في مشهد لطيف. وقد ترد عبارة (تحت الماء) بمعنى الستر والإخفاء عكس دلالة تركيب (فوق الماء) الذي ورد بمعنى الوضوح والإشراق، وهذا ما نلحظه في قول الشاعر:

- " **تغطي لواعجها تحت سطح المياه** ". ص12

فالدلالة التشكيلية للتركيب الذي وردت فيه لفظة الماء أتى دالاً على ستر وإخفاء لطيف للمشاعر والمكنونات الداخلية.

وترد لفظة الماء في سياق الدلالة على الكثرة والخير الوفير الكثير، مع محمول تراثي قداسي كما نلحظ في قوله:

- " **وهذا شرابي من ماء كوثر** ". ص20

وترد لفظة الماء في سياقات جمالية إيحائية عندما تقترن بالأنوثة، وهذا ما نلحظه في تركيب (صبايا الماء) في قوله:

- "**... كأنه / على شجر الخابور بيضُ سجوفٍ**
يواري صبايا الماء أزهرن خلسة
وخبأن عنّي نائياتٍ قطوفٍ ... ". ص112

فالطرافة متحصلة من إنشاء تركيب إضافي انزياحي (صبايا الماء) ، واقترانه بسياق التفتح والإزهار المستور والمخفي (أزهار خلسة)، وهذا ما يقدم مشهداً جميلاً احتفائياً مغلفاً بظلال رومانسية.

وترد لفظة (النهر) مفردة في سياقات عديدة، تحمل دلالات متنوعة، منها دلالة لفظة (النهر) على الذات الإنسانية:

- " **ياالله** "
دعه يقصّ علينا من تأويل حديث عروسات
البحر، فما كنّا لنعرف أنا مسحورات لولاه
دعه ليكتشف النهر الغامض في كلٍّ منّا
مجراه ". ص 29

فالتركيب النعتي (النهر الغامض) أتى دالاً على الذات الإنسانية بكل ما يعتريها من غموض في سياق مقترن بالسحر الجمالي الذي يجعل من

تلك الذات في حاجة إلى الاكتشاف لفك الغموض الذي يلفّها.

وقد ترد لفظة (النهر) في سياقات تشخيصية تستفيد من الموروث الديني، وتحديداً قصة طرد آدم من الجنة، كما نجد في قوله:

- "حدّق حتى ذكرني بالنهر المطرود من/الجنة المنفي إلى الرمل الأصفر في مجراه". ص69

فالشاعر يستفيد من المعطى الديني، ليأخذه إلى خانات دلالية جديدة، فالمطرود هنا هو (النهر)، والمنفى هو (الرمل الأصفر) الذي سيشكل ثنائية ضدية مع الجنة: الرمل الأصفر (النار) # الجنة.

ويورد الشاعر لفظة النهر في سياقات تشخيصية حسية، عبر إضفاء سمات إنسانية على النهر، ومن ذلك:

- "يُحكى عن أقمار تبرد في الليل
وعن أنهارٍ تعطش مثل مجاري السيل". ص61

- "قاطع صمتي عبد الله، وقال بأن كان على ذاك / النهر
أن يتعلم معنى الصبر". ص73

فالتركيب ((أنهارٍ تعطش)) هو إسناد دلالي تضادي، فإن كانت الدلالة الحقيقية للفظة النهر هي المكان الذي يجري فيه الماء، وبذلك فقولنا يجري النهر هو تركيب مجازي علاقته المكانية، فالماء هو الذي يجري في حين أن النهر هو مكان الماء، وهو ثابت، وبذلك فدلالة التشخيص العطش هي دلالة إيحائية وحقيقية في آن، إيحائية؛ لأنّ العرف يقتضي عندما ترد لفظة النهر أن تحضر لفظة الماء استدعاء، ومن هنا فالتضاد الدلالي الشفاف يتحقق في السياق السابق من إيراد العطش (تعطش) وإضفائه على النهر، على سبيل التضاد، أما الدلالة الحقيقية، فيمكن أن تتمثل بدلالة موت النهر، عبر جفاف مياهه، فيبقى الماء فارغاً قابلاً للتشقق والموت (مثل مجاري السيل). أما المثال الثاني فدلالته تشخيصية بحت عبر إلصاق سمة الصبر على النهر، وهذا العنصر التشخيصي هو الذي كان بؤرة تشكيل الصورة، واعتماد الشاعر على هذه التقنية (التشخيص)، يؤكد النزوع الرومانسي الذي يميز تجربة الشاعر الحصني.

وقد تكون لفظة النهر بؤرة لقراءة لاتخلو من أسطرة، وهذه باتت سمة تميز كثيراً من النصوص عند الشاعر الحصني، كما نلحظ في المقطع الآتي:

- "ما أعرفه أيضاً أنّ لأنهار العالم أسراراً / تأخذها قسراً بنواصيها
تسحبها من أحضان منابعها /وتجوس بها في جنبات الأرض
ويحدث أنْ يفقد نهرٌ منها بوصلة الغيم، / فيمضي بضلال خطاه إلى أن يدركه الرمل / يدركه الوجع المزمن بين الشكل واللا شكل
يدركه عطش لم يعهد حرقته من قبل".
ص66

ويمكن تسجيل الملاحظات الآتية على المقطع السابق:

- سيطرة دلالات معينة على فهم دلالات النهر في تجربة الشاعر الحصني، وهذا ما يدفعه لتكرار دلالات معينة، فقد لاحظنا في المثال السابق الذي توقفنا عنده ، دلالات العطش المقترنة بالنهر، والشاعر يكررها هنا.

ـــ تركيز الشاعر في الفهم الإيحائي والجمالي للنهر على تقنيات التشخيص، المتمثل بإضفاء أفعال وسمات إنسانية على النهر، تتمثل

بالأفعال (يفقد، يمضي، يدركه ..) وبالسمات الإنسانية (أسرار، نواصي، أحضان، ضلال، خطاه، الوجع، عطش، حرقته..)، وقد اعتمد في تشخيصه على أساليب البلاغة التقليدية التي تضفي على غير الإنساني سمات إنسانية بطريق الاستعارة.

- الطرافة في محاولة جعل الأسرار تتحكم في الأنهار (كما تتحكم في الإنسان)، فتدفعها إلى الهيمان على وجهها في الأرض إلى أنْ تصل إلى الرمل الذي يأتي رمزاً دالاً على العقاب للنهر ولخطاه الضالة؛ فتحضر دلالة الموت عبر ألفاظ (العطش والحرقة)، وهذه قراءة لطيفة لمفهوم النهر ومجراه في سبيل تقديم ما هو إيحائي وشعري وهذه الدلالات نفسها بالتقنية نفسها يستخدمها الشاعر في إضفاء ظلالٍ أسطورية على لفظة (الينابيع) كما نلمح في قوله مخاطباً الشاعر:

" .. كان حزيناً ورقيقاً حتّى إنّ ينابيع الماء المترقرق

كانت تمحو بطراء يديها من معجمه أن أسامي الغدران

المنسابة منها مشتقات من جذرِ الغدر... ". ص57

وفي قوله مخاطباً الأرض، مستخدماً الدلالة اللونية في وصف الينابيع:

" لما بين أحشائها من ينابيع زرقاء،

فيروزها يترقرق مثل سماء تذوبُ ". ص103

ففي المثال الأول إضفاء تشخيصي، فالينابيع (تمحو بطراء يديها..). وهي دلالة رومانسية، تضفي على الأنهار قدرة تحويلية متمثلة بالمحو، وفي المثال الثاني يقدم التركيب النعتي (ينابيع زرقاء) دلالات جمالية تزيينية تسهم في تشكيل الصورة القائمة على ذوبان السماء في فيروز تلك الينابيع.

الخاتمة والنتائج:

في خاتمة هذا البحث يمكن تسجيل النتائج الآتية:

1 - ارتفاع نسبة التكرار في النص الشعري السياسي عند الشاعر وهذا ما يضعف من همس النص الذي وجدناه بارزاً عند الشاعر في النصوص الأولى من المجموعة، ولاسيما أن التكرار هنا لم يحظ بتنوع دلالي للكلمات المكررة وهذا ما يضعف من شعريتها؛ إذ وردت الكلمات المكررة، أغلبها، بدلالاتها المرجعية المعجمية.

2 - حضور اللفظة التراثية، عبر التناص، لكنّ الشاعر يحاول نفض الغبار عنها، وإدخالها في سياقات جديدة، وبروز المفردة ذات الرنين المتداول والشعبي، وهذا ما يضفي على المعجم بعداً تواصليا مع القارئ، عبر خطابه بلغته، من دون أن يعني ذلك الانحدار إلى العامية المبتذلة.

3 - تسيطر على المعجم اللغوي عند الشاعر الحصني الحقول الدلالية المنتمية إلى حقل الإنسان وما يرتبط به من (اعتقاد، أجزاء الجسم، مراحل عمرية، حزن، ألم، جوع،...)، ثم يأتي في الدرجة الثانية الحقل الدلالي المنتمي إلى الطبيعة وتحولاتها من (ماء، فصول، مظاهر طبيعية،...). ويبرز اعتماد الشاعر الحصني على الحقل اللوني عبر بروز بعض الألوان بشكل مكثف.

المراجع:

1 - المجموعة المعتمدة في البحث هي: "كأني أرى" ، عبد القادر الحصني، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2006.

2 - للتوسع في مفهوم الحقول الدلالية يمكن العودة إلى المراجع الآتية:

- التحليل الدلالي، إجراءاته ومناهجه، كريم زكي حسام الدين، دار غريب، القاهرة، 2000 .

- أصول تراثية في نظرية الحقول الدلالية، أحمد عزوز، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2002.

- قراءة النص الشعري لغة وتشكيلاً، هايل محمد الطالب، دار الينابيع، دمشق، 2007

□□

التوظيف الشعري للغة في قصيدة النكبة لعمر أبي ريشة

د. محمد عبدو فلفل*

• استهلال:

للغة وظائف متعددة، وتعددها كما يوضح رومان ياكبسون(1) لا يعني تنافيها؛ بل يعني تعايشها في الغالب مع هيمنة إحداها على سائرها هيمنة يحدد طبيعتَها نوعُ الخطاب أو الغرض الأساسي من إنجازه، علماً أن هيمنة وظيفة محددة على النص بهذه الرؤية تعني بالضرورة أن يصطبغ بالمعالم الأسلوبية التي تخدم أداءه لتلك الوظيفة المهيمنة، فالخطاب العلمي مثلاً وظيفته المحورية توصيل الأفكار وإفهامها، مما يستوجب اتسامه بالموضوعية وهيمنة السمات المشتركة بين الناس عامة في استعمالهم النفعي للغة، وفي مقدمة ذلك الوضوح والمباشرة وتسلسل الأفكار والمعنى الواحد والتخفف ما أمكن من المجاز والترادف وغير ذلك مما يفضي بالخطاب إلى تعدد معانيه وتداخلها. والمقابل النقيض تقريباً للخطاب العلمي هو الخطاب الفني الذي تهيمن عليه الوظيفة الجمالية أو الشعرية،

وهي وظيفة معنية بالضرورة بتصوير التجربة الذاتية للأديب، مما يستوجب تخفف هذا الخطاب من السمات الأسلوبية المشتركة بين الناس في استعمالهم النفعي للغة، وغالباً ما يتجلى هذا التخفف بعدم المباشرة وبتعدد المعاني وتداخلها، والتعبير عن المعاني الثواني بالمعاني الأول، أي بما يعرف بمعنى المعنى، وقوام ذلك المجازات والمترادفات والحشو الفني والعدول بالعنصر اللغوي عمّا وضع له في الأصل، إلى غير

* أكاديمي من سورية.

ذلك(2) من التقنيات الأسلوبية التي تضفي على النص الأدبي خصوصية لغوية تمكنه من التعبير عن خصوصية التجربة الفنية للأديب أو الشاعر.

وفي ضوء ما تقدم بات من المسلم به أن من أوليات فنون القول عامة والشعر خاصة أن يستثمر المنشئ اللغة استثماراً خاصاً، يمكنه من أن يسبغ على خطابه تفرداً لغوياً يتماهى وخصوصية تجربته الإبداعية، ويعبر في الوقت نفسه عن هذه الخصوصية.

وانطلاقاً من هذه المسلمة تأتي قراءتنا هذه لقصيدة (النكبة) لعمر أبي ريشة مع إسهامات سابقة(3) في سياق التدليل على فرضية أنَّ الخصوصية اللغوية للتجربة الشعرية، والمنجزةَ لجمالية الخطاب الشعري لا تعني انعتاق الشاعر من أسر مرجعية النظام المجرد للغة بقدر ما تعني أن يستثمر المعطى المجردَ لنظام هذه المرجعية وضوابطها استثماراً خاصاً، يمكن العمل الشعري مع لوازم أخرى من إنجاز التجربة الفنية، لذا نسعى في هذه القراءة إلى أن تربط برؤية نصية تكاملية عناصر التشكيل اللغوي على اختلاف مستوياتها بما تحمله من معالم الجمالية في هذا النص، وذلك مساهمة في إرساء تقاليد منهج في نقد الشعر يحرص الداعون إليه على أن يكون عربي النكهة والأدوات، بقدر ما يحرصون فيه على الإفادة من مناهج الآخر، مما ينأى بهذا المنهج عن أن يكون أصداء مرحلية هجينة ومبهمة لمعطيات تلك المناهج الغربية والغريبة المتتالية والمتباينة(4)، إنه التحليل النحوي، أو التحليل اللغوي للنص الأدبي، وهو منهج لا يدَّعي أنه الوحيد أو القادر على استيفاء كل جوانب النص المدروس، بل يزعم أنه أكثر مناهج النقد الشعري كفاءة وديمومة، وأكثرها واقعية واستجابة لخصوصية النص الشعري وطبيعته، وذلك إذا ما توافر للممارسة النقدية ما يستجيب لها من الذائقة الفنية، ومن الأدوات المعرفية والمنهجية، وبهذا التوجّه نحلل في هذه القراءة القصيدة التالية(5) التي كتبها عمر أبو ريشة إثر نكبة العرب بقرار تقسيم فلسطين عام ثمانية وأربعين وتسعمئة وألف:

أمتي هل لك بين الأمم
منبر للسيف أو للقلم
أتلقاك وطرفي مطرق
خجلاً من أمسك المنصرم
ويكاد الدمع يهمي عابثاً
ببقايا كبرياء الألم
أين دنياك التي أوحت إلى
وتري كل يتيم النغم
كم تخطيت على أصدائه
ملعب العز ومغنى الشمم
وتهاديت كأني ساحب
مئزري فوق جباه الأنجم

***

أمتي كم غصة دامية
خنقتْ نجوى علاكِ في فمي
أيُّ جرح في إبائي راعف
فاته الأسي فلم يلتئم
الإسرائيل تعلو راية
في حمى المجد وظل الحرم
كيف أغضيت على الذل ولم
تنفضي عنك غبار التهم
أوما كنت إذا البغي اعتدى
في موجة من لهب أو من دم

فـيمَ أقـدمتِ وأحجمـتِ ولم

يـشتفِ الـثأر ولم تنتقمـي

اسمعـي نـوح الحزانـى واطربـي

وانظـري دمـع اليتامـى وابسمي

ودَعِـي القـادة في أهـوائها

تتفانـى في خـسيس المغـنم

ربَّ وامعتـصماه انطلقـت

مـلءَ أفـواه البـنات اليـتم

لامـست أسمـاعهم لكـنها

لم تلامـس نخـوة المعتـصم

أمـتي كـم صـنم مجدتـه

لم يكـن يحمـل طهـر الـصنم

لا يـلام الـذئب في عدوانـه

إن يـك الراعـي عـدو الغـنم

فاحبـسي الـشكوى فلولاك لما

كـان في الحكم عبيدُ الدرهم

* * *

أيها الجـندي يـا كـبش الفدا

يـا شـعاع الأمـل المبتـسم

مـا عـرفت الـبخل بالـروح إذا

طلبـتها غـصص المجـد الظمـي

بـورك الجـرح الـذي تحملـه

شـرفاً تحـت ظـلال العلـم

يبدو من تحليل عناصر التشكيل الجمالي اللغوية لهذه القصيدة أن أبرز مفردات شعريتها مخزون عاطفي أعمق وأغنى وأعقد مما يمكن أن نـشعر بـه حـيال قـراءتها قـراءة عارضـة أو شـارحة، وذلـك لمـا يلاحـظ فـيها مـن الوضـوح اللفظي، والبعد عن المعاظلة التركيبية، والإبهام أو التعقيد المعنوي، وعدم التعويل على الصورة الفنية المعقدة أو المركبة، أو المجازات اللغوية البعيدة، مما يوهم بأن النص أقرب إلى المباشرة والوضوح، وإذا كان المرء لا يستطيع أن يتنكر لانطباعات أولية تنسجم وهذه السمات في هذا النص فإنه يشعر أن هذا الوضوح وتلك المباشرة لا يعنيان أننا أمام نص تقليدي بسيط؛ بل يعنيان أنهما مظهر من مظاهر اقتداره الفني الذي تتراءى أجلى مظاهره بتقديم المخزون العاطفي العميق والمتباين والمتداخل بلبوس لغوي يوهم بالبساطة والوضوح والمباشرة، مما يحمل على القول إنَّ القصيدة التي بين أيدينا ينصفها إلى حد بعيد قول روزنتال (الشعر شأنه شأن أية خبرة إنسانية يبدو بسيطاً في ظاهره على الغالب، لكنه بالرغم من هذا متأصل في أعماق أعماق ما تصل إليه المشاعر بعمليات الترابط والتداعي بينها)(6).

• الضمائر ثنائية تؤول إلى الوحدة:

ومما يؤيد مزاعمنا هذه أن الضمائر في هذا النص تكشف عن صراع نفسي وعاطفي، يوضح بقـدر مـا يـؤكد أن التوتـر النفـسي وصـراع العواطـف وتـنازعها مرتكـز أساسـي مـن مرتكزات العمل الإبداعي، فهذه القصيدة نص غنائي تقوم بنيته السطحية على صوتي المتكلم والمخاطب، متكلم مفرد يمثل صوت الشاعر، المهيمن في أبيات المقطع الأول حيث يقول أبو ريشة:

أمـتي هـل لـك بـين الأمـم

منـبر للـسيف أو للقلـم

أتلقـاك وطـرفي مطـرق

خجـلا مـن أمسك المنصرم

ويكاد الدمع يهمي عابثاً

ببقايا كبرياء الألم

أين دنياك التي أوحت إلى

وتري كل يتيم النغم

كم تخطيت على أصدائه

ملعب العز ومغنى الشمم

وتهاديت كأني ساحب

مئزري فوق جباه الأنجم

وأما ضمير المخاطب المفرد فيمثل صوت الأمة، وهو ما نلاحظ حضوره في سائر أبيات القصيدة، ولاسيّما قول الشاعر:

كيف أغضيتِ على الذل ولم

تنفضي عنك غبار التهم

أوَ ما كنت إذا البغي اعتدى

في موجة من لهب أو من دم

فيمَ أقدمتِ وأحجمتِ ولم

يشتف الثأر ولم تنتقمي

اسمعي نوح الحزانى واطربي

وانظري دمع اليتامى وابسمي

ودَعي القادة في أهوائها

تتفانى في خسيس المغنم

ويبدو أن تعويل أبي ريشة في هذه القصيدة، على صوتي المتكلم والمخاطب، يستجيب لطبيعتها الغنائية المنبرية التي تصدر بمباشرة تصعيدية عن القلق النفسي، وعن صراع الأنا مع الأمة، بل صراع الأمة مع ذاتها، ومما لا شك فيه أن ضمير المتكلم والمخاطب بصيغة المفرد خاصة أقدر ضمائر اللغة على الإفصاح عن المكنون العاطفي الحاد للذات في صراعها مع الآخر أو مع نفسها، فحضور الذات في أي خطاب ولاسيما الخطاب الواضح والمباشر غالباً ما يعبر عنه بضمير المفرد المتكلم، يضاف إلى ذلك أن التوتر النفسي ورغبة التصعيد في الحوار مع الآخر أقدر ما يعبر عنهما ضمير المفرد المخاطب، والقصيدة التي بين أيدينا خير ما يوضح ويؤيد مزاعمنا هذه، ومما يؤيدها أيضاً أن التناوب بين ضمير المتكلم والمخاطب في هذه القصيدة بنية سطحية تصدر عن بنية عميقة تقوم على صوت واحد يمثل تماهي المتكلم في المخاطَب، أي تماهيَ الشاعر في أمته، ما يعني أن كلا ضميري المتكلم، والمخاطب جمع في صيغة مفرد، وهما ـ وهذا هو الأهم ـ صوتان يؤولان إلى صوت واحد، هو صوت المتكلم، مما ينسجم مع ما يقال من هيمنة ضمير المتكلم على الشعر الغنائي(7)، ومما يعني أن هذه القصيدة في جوهرها صراع مع الذات، يقوم على توتر، نسغه حالة من الاضطراب والقلق، قوامهما ما يعتمل في نفس الشاعر من الانفعالات والمقاصد المتداخلة على تعارضها وتباينها، تنبيهاً للذات من الغفلة، وتأنيباً لها على النكسة واستسلاماً ويأساً لهول مصاب العرب المنكوبين بنكستهم، وأملاً باستدراك ما فات، واستنهاضاً لما يبشر بهذا الاستدراك من مقدرات هذه الأمة.

- **حيوية الصبغة الفعلية للنص:**

والجدير بالذكر أن صراع المقاصد والعواطف الذي تصدر عنه التجربة الفنية في هذه القصيدة استجاب له وأحسن التعبير عنه بنية معجمية صرفية نحوية وُفّقَ الشاعرُ في توظيف عناصرها الأساسية لإنجاز تجربته، فحالة الصراع والقلق النفسي وعدم الاستقرار، تُرْجِمَتْ من حيث الأسلوب صوراً من الحركية والتجدد

والحيوية في التشكيل اللغوي للقصيدة، وذلك بعناصر لغوية متنوعة تنوعاً يجدد المثيرات الأسلوبية وينوعها، مما يفضي إلى تجدد الاستجابات النفسية وتنوعها، ومن معالم الحيوية الأسلوبية والصورة الحركية المتجددة في التشكيل اللغوي لهذه القصيدة هيمنة الجملة الفعلية هيمنة شبه مطلقة، فاللافت أن الجمل الفعلية في النص بلغت ثمانياً وثلاثين جملة من مجموع جمله التي لا تزيد على الخمسين، ومن نافلة القول إنّ الجملة الفعلية في العربية خلافاً للاسمية تعبر في الغالب عن التجدد والحدوث فيما تعبر عنه من الأحداث والمعاني.

والجدير بالملاحظة أن الصورة الحركية أو الحيوية الأسلوبية في التشكيل اللغوي لهذه القصيدة لا تتجلى في البنى الصرفية لعناصرها اللغوية فقط؛ بل بالمعاني المعجمية لهذه العناصر، فمعظمها يدل على أحداث حركية أو علاجية تجترحها الحواس، نحو (أتلقاكِ، ويكاد الدمع يهمي عابثاً! تنفضي غبار الألم، تنتمي، تتفانى، تلامس، كم تخطيتُ.. وتهاديتُ! فيم أقدمتِ وأحجمتِ؟ اسمعي واطربي، وانظري وابسمي).

على أن الحركية والحيوية الأسلوبية اللتين تمثلان معادلاً فنياً لغوياً لحالة التوتر والصراع العاطفي والنفسي لم تقتصرا في هذه القصيدة على أبنية الأفعال، بل تجاوز الأمر ذلك إلى الجمع بين الطبيعة الحركية الإجرائية للمعنى المعجمي وبين دلالة البنية الصرفية للكلمة الاسم أيضاً، وهو ما يلاحظ فيما جاء على زنة اسم الفاعل وذلك نحو (مطرق، منصرم، عابث، ساحب، راعف، معتصم، مبتسم) ومعلوم أن صيغة اسم الفاعل في العربية تدل على حدوثٍ وتجدد ما تدل عليه من المعاني.

• نبض التراكيب الإنشائية وغناها الإيحائي:

على أن أجلى صور حيوية التشكيل اللغوي، وتجدد منبهاته الأسلوبية، واقتداره على التعبير على المتداخل والمتباين من العواطف والمقاصد في هذه القصيدة يتمثل بتراكيبها النحوية الإنشائية التي شكلت نصف ما فيها من الجمل، موزعة بين مختلف أنواع الإنشاء؛ استفهامٌ، فنداء، فطلب، وجمالية التراكيب الإنشائية هنا تكمن في أمرين؛ أولهما أن تنوع أساليب التراكيب النحوية عامة والإنشائية خاصة كما في هذه القصيدة يغني فرص تنوع البنية الإيقاعية للنص، ذلك أن النبر والتنغيم في الكلام يتنوعان بتنوع بنية التراكيب اللغوية إثباتاً ونفياً، وخبراً وإنشاء ونداء وأمراً واستفهاماً، ولا شك أن التنوع في نبر الكلام وتنغيمه في قصيدة منبرية تعول على تقنيات الشعرية الشفاهية كقصيدتنا هذه مما يغني المنبهات الأسلوبية وينوعها ويجددها، وهذه المنبهات المتجددة والمتنوعة تجدد بدورها استجابات القارئ وتشحذها.

أما ثاني الأمرين اللذين تتجلى فيهما جمالية التراكيب الإنشائية في هذا النص فهو استعمالها لغير معانيها الحقيقية؛ أي إنها تعبر عن غير ما وضعت له، علماً أن هذه الأساليب عندما تستعمل في غير ما وضعت له تتميز باقتدارها على التعبير بالتركيب الواحد عن العواطف المتباينة والأحاسيس المختلطة، مما يجعل التعبير الشعري يتميز بالكثافة التعبيرية وبتنوع الإيحاءات الانفعالية، فوظيفة النداء الأساسية مثلاً تنبيه الغافل عن المتكلم ليصغي إليه، أما في قول أبي ريشة:

أمتي هل لك بين الأمم

منبر للسيف أو للقلم

فالنداء مشحون بمشاعر مختلفة ومتناقضة، تمثل ما عاشه الشاعر إثر نكبة أمته من مشاعر الحزن والألم، والتحسر والتعجب مما أصابها، إضافة إلى مشاعر الأمل والرغبة في تجاوز تبعات المحنة، وفي حذف أداة النداء، وإضافة الشاعر الأمة إلى نفسه ما فيهما من التعبير عن صراع الانتماء المحتوم إلى أمة لها من الإخفاقات ما يجعل الانتساب إليها مشفوعاً بأحاسيس الخجل والامتعاض، كما أن لها من الميراث الحضاري الآسر ما مكن الشاعر من أن يتسنم قمة أمجاده الشخصية:

أين دنياكِ التي أوحت إلى

وتري كل يتيم النغم

كم تخطيت على أصدائه

ملعب العز ومغنى الشمم

وتهاديت كأني ساحب

مئزري فوق جباه الأنجم

إنه الانتماء المحتوم إلى الأمة؛ بل قل إنه التماهي الوجودي فيها، وهو ما يفسر تمسك الشاعر بهذا الانتماء على ما يجرعه ذلك من الغصص والآلام، ولأن الشاعر مسكون في قصيدته هذه بهذا الصراع حرص على أن يشملها بالنداء (أمتي) لذا كرره في أولها ووسطها وأواخرها مشحوناً كما قلنا بالمتناقض والمتصارع من العواطف والمقاصد من حزن وألم، وحسرة ودهشة، وأمل ورغبة في تجاوز تبعات المحنة، يضاف إلى ذلك تأنيب الذات وتعنيفها؛ بل قل جلدها الواضح في قول الشاعر:

أمتي كم غصةٍ دامية

خنقتْ نجوى علاكِ في فمي

أمتي كم صنم مجدته

لم يكن يحمل طهر الصنم

وأشد معالم تعنيف الذات وتقريعها في هذه القصيدة تمثل بتتالي التراكيب الطلبية المشبعة بمعاني السخط والهزء والسخرية والإحباط:

اسمعي نوح الحزانى واطربي

وانظري دمع اليتامى

ودَعي القادة في أهوائها

تتفانى في خسيس المغنم

ففي هذه التراكيب الإنشائية سخرية مرة ويأس شديد من الخلاص، وقد عول الشاعر في التعبير عن حدة ذلك على تقنية المفارقة التي يعول عليها المبدعون عادة في تصوير ما يحيط بهم من المتناقضات، فأي خلاص يرتجى لأمة يطربها سماع نواح الحزانى من أبنائها، ويضحكها ما تراه من دموع اليتامى، إنها مفارقة حادة تتكامل ومفارقة أشد، قوامها أن تصطنع الأمة لنفسها قادة شغلهم عن جسام أمورها اقتتالهم على المغانم الرخيصة، ففعل الأمر (دعي)(8) في ضوء اتهام الشاعر لأمته بتمجيدها الفاسد من أبنائها يجمع بين دلالتي إسهام الأمة في اصطناع من لم يخلص لها من القادة وغفلتها عن هؤلاء القادة، وإذا كان الأمر كذلك فأي مصير مشؤوم ينتظر أمة تضع الأمور في غير نصابها، لذا استنفر أبو ريشة مشاعر الغضب، ونبه أمته مقرعاً معنفاً حتى استنكر عليها الشكوى، فقال:

أمتي كم صنم مجدته

لم يكن يحمل طهر الصنم

لا يلام الذئب في عدوانه

إن يك الراعي عدو الغنم

فأجبني الشكوى فلولاك لما
كان في الحكم عبيدُ الدرهم

والتركيب الاستفهامي مما فجر الشاعر طاقاته في التعبير عما لديه من صراع ذاتي وتداخل عاطفي، وصل إلى حد التناقض الذي يعد أس حالة التوتر النفسي والقلق والحيرة التي تعد القوة الدافعة لشعرية هذا النص، لذا جاءت آماله الحالمة مثقلة بغير قليل من الوهن واليأس، مما جعل الشاعر يفتتح قصيدته متسائلاً:

أمتي هل لك بين الأمم
منبر للسيف أو للقلم

وتساؤله هذا يعبر عن حلم بأن يكون لأمته حضارة غير عرجاء، حضارة تجمع بين نبل المعرفة وأصالتها، وقوة السلاح وعنفوانه، ولأن أحلام الشاعر هذه لا تمتلك من أسباب الثقة ما يمكن أن يجعلها حقيقة تراه يتردد في الرضا بأمة قد لا تقوى على أن تملأ نصف كأس الحياة، إنه الاضطراب النفسي، والغموض في الرؤيا، وقد تمثلا عند الشاعر اضطراباً وتردداً في تساؤلات حائرة بين الإقدام والإحجام:

فيم أقدمت وأحجمت ولم
يشتف الثأر ولم تنتقمي

فالتساؤل في هذا البيت بمعناه المعجمي دال على الحركة والاضطراب (إقدام إحجام)، وهو دال على ذلك أيضاً ببنيته النحوية التي جمعت بين الفعل وضده، لذلك جاء معادلاً فنياً أسلوبياً يتماهى مع حالة التردد والقلق والاضطراب وعدم الثقة التي يصدر عنه هذا النص، ولو تتبعنا سائر التراكيب الاستفهامية لوصلنا إلى الاستنتاج نفسه، لذا نجتزئ بما تناولناه من هذه التراكيب مكتفين بالنموذج الذي يمثل حال نظائره.

مواءمة معجم النص:

وإذا تتبعنا المواد المعجمية ذات القدرة التمييزية في تحديد معالم رؤيا الشاعر في نصه هذا نجد أن الجذور اللغوية التي تنتمي إلى حقول دلالية تصور سوداوية الرؤيا وقتامتها، تساوي تقريباً تلك التي تنتمي إلى حقول دلالية تنتمي إلى عالم الإشراق والتفاؤل والمنعة، وأبرز مواد الحقول الدلالية للحالة الأولى (العبث والبغي والخجل والحزن والدمع والنواح والألم والشكوى والظمأ والغصة والخسة والدم واليتم والعدوان والذل والجراح والإحجام) أما أبرز مواد الحقول الدلالية للحالة الثانية فهي (السيف، والقلم، والمنبر، والكبرياء والإباء والطهر والعز والشرف والنخوة والغُنْم والمجد والشمم والعلا والأمل والإقدام والنَّغَم والطرب والابتسام).

والجدير بالملاحظة أن جُلَّ مفردات كل من هذين الحقلين تربطه داخل القصيدة بمفردات الحقل الآخر علاقات تركيبية مجازية لا تتسم بالغموض، ولكنها موحية وقادرة على التعبير عن المتداخل والمتصارع من العواطف والمقاصد، مما يؤيد ويوضح أن شعرية اللفظة مفهوم تركيبي، تفتقده خارج السياق، كما يوضح ويؤيد أن الغموض في الشعر ليس شرط وجود للتعبير عن المشاعر المتفجرة، ولذلك كله نجد أن مفردات الإشراق والتفاؤل والقوة في هذا النص ليست أقل قدرة من مفردات العالم المخالف على تعزيز رؤيا القتامة والسوداوية، وذلك لترابط مفردات العالمين ترابطاً مكنها من الجمع بين المتناقضات، ومن هذا القبيل جَمْعُ أبي ريشة بين نوح الحزانى والطرب، وبين دمع اليتامى والابتسام، وذلك في قوله:

اسمعي نوح الحزانى واطربي

وانظري دمع اليتامى وابسمي

وبفضل العلاقات المجازية بين مفردات النص ظهرت معاني القوة والإشراق والتفاؤل في القصيدة بمظهر المَنْعيِّ أو الميئوس منه أو المحلوم به، فحلم الشاعر بأن يكون لأمته بعد النكبة (منبر للسيف أو للقلم) عبر عنه كما لاحظنا سؤال حالم مثقل بغير قليل من الإحباط والاضطراب، وهذا يفسر إضافة الغصص إلى المجد في (غصص المجد) وإضافة الكبرياء إلى الألم في (كبرياء الألم) ومن هذا القبيل السؤال عن الإباء الجريح (أي جرح في إبائي راعف) ولذلك من الطبيعي أن نجد صرخة الشاعر لا (تلامس نخوة المعتصم) لأن أمته ببساطة مجدت من الأصنام من (لم يكن يحمل طهر الصنم) كما أنها سودت عليها قادة (تتفانى في خسيس المغنم).

إنه الصراع النفسي الذي يمثل كما قلنا القوة الدافعة للشعرية والذي لا يفتأ يطل برأسه في هذا النص، لأن الشاعر مسكون بحالة من اليأس والأمل فهو يحلم بعودة صفحات مشرقة من تاريخ الأمة، لكنه الحلم المشوب بالإحباط، وهو ما يصدر عنه سؤال الشاعر لأمته:

أين دنياك التي أوحت إلى

وتري كل يتيم النغم

فالنظرة النصية العامة في وصف الشاعر لنغمه باليتم تكشف عن نوازع متباينة تسكن الشاعر فإذا كان هذا الوصف يكشف من جهة عن فخره بما تفرد به في حياته من الإنجازات الفنية تعزيزاً للثقة بالنفس فإن اختياره وصف النغم باليتم تعبير لا شعوري عن حالة الجدب والكآبة التي عاشتها الأمة إثر نكبتها، مما يعني أنه وصف يتوام إيحائياً مع استعمال الشاعر لليتم في سياقات أخرى من قصيدته، كما يعني أن فعالية اللاشعور في الأدب تكشف عن نفسها من خلال الآلية اللغوية(9.

ومن عناصر التشكيل اللغوي الموحية بالأمل ورؤية ضوء في نهاية النفق جندي الشاعر (شعاع الأمل المبتسم) ومن ذلك انصرام أمس أمته المخجل في قوله:

أتلقاك وطرفي مطرق

خجلاً من أمسك المنصرم

فوصف الشاعر لأمس أمته المخجل بالانصرام وصف تمييزي يفيد الانقطاع وعدم الاستمرار، لا توكيدي يعبر عن مجرد المضي، يرجح ذلك أمران: أولهما عدم الجدوى من توكيد المضي المفهوم من المعنى المعجمي لكلمة (أمس)، وثانيهما انسجام معنى الانقطاع مع السياق النصي العام للقصيدة الذي يحمل في طياته رغبة دفينة ظاهرة في عدم استمرار مسلسل الإخفاقات في حياة هذه الأمة، مما يشي بأن اختيار الشاعر للوصف بالانصرام هنا لم يكن بداعي الاستجابة للقافية بقدر ما كان استجابة لاشعورية للحالة النفسية والدلالية العامة لهذه القصيدة.

رؤية:

وبعد فتلك قراءة في قصيدة النكبة لعمر أبي ريشة؛ أحد أعلام الشعر العربي في القرن العشرين، مما يسمح لها أن تكون أصداء لوجدان الأمة العربية إثر نكبتها بفلسطين عام ثمانية وأربعين وتسعمئة وألف، وهي قراءة قامت على العفوية والتلقائية قدر ما قامت على التأمل والتأويل والتأصيل، لأنها استجابات لتفاعل الذائقة العفوي مع عناصر من التشكيل اللغوي

تراءى أنها مصادر الشعرية في هذه القصيدة، وأما كون هذه القراءة تأملية تأصيلية فلأنها حرصت على تفسير تلك الاستجابات العضوية وربطها بما تقوم عليه من الأصول المعرفية، مما يعني أن هذه القراءة صدرت عن رؤية تجمع بين سمات العلم المضبوط، وذاتية التذوق الشخصي للظاهرة الفنية، ذلك أن البنى الجمالية للنص الأدبي ببعديها الدلالي، والنفسي التأثري والتأثيري قيم معنوية مجردة ذات مفهوم بنيوي تركيبي، فالفن يحمل المشاعر ماهيات من طبيعة الوسيط الذي يتعامل معه كالظلال واللون في الفنون التشكيلية والحركة في الرقص، والكلمة في فنون القول عامة(10) ومن مهمة النقد الأدبي أن يربط القيم الجمالية ببعديها الدلالي والنفسي بما يجسدها من العناصر اللغوية في ضوء العلاقات النصية العامة، إذ لابد من أن يكون لهذه القيم مرجعيات في النص تسوغ القول بوجودها(11)، ونزعم أن ربط هذه القيم بمرجعياتها من مظاهر العلم المضبوط، لأن هذا الربط يمكن من وضع اليد على الشيء كما يمكن من تقويم التحليل النصي ومحاكمته، وذلك في ضوء المعارف اللغوية والنقدية الموظفة في التحليل نفسه، ولا شك أن اختلافنا في تمثل هذه المعارف مما يكسب الممارسة النقدية مرونة وحيوية وقدرة على التكيف مع خصوصيات النص ومتلقيه، ذلك أن ربط القيمة الجمالية للنص بحواملها اللغوية ناجم عن تذوقنا لهذه القيم محمولة بما يعبر عنها من عناصر التشكيل اللغوي، وهو تذوق محكوم بملكاتنا الشخصية المتباينة بقدر ما هو محكوم بما تمثلنا من المعارف المختصة والعامة، مما يفضي بهذا المنهج إلى مشروعية القول بتعدد قراءة النص واختلافها لتعدد المتلقين واختلافهم؛ كما يفضي به إلى أن يكون وسيلة لإضاءة النص وكشف معالم أدبيته بقدر ما يبعده عن أن يكون مجرد لغة شارحة(

12) وهو بهذا المعنى منهج يحرص على الإقناع والإمتاع وجعل القارئ العادي أشد تفاعلاً مع النص.

المصادر:

- الأعمال الشعرية الكاملة لعمر أبي ريشة ـ ط ـ دار العودة ـ بيروت 2009.
- الشعر والحياة العامة م.ل. روزنتال ـ تر. إبراهيم يحيى الشهابي ـ ط ـ وزارة الثقافة والإرشاد القومي السورية ـ دمشق 1983م.
- قضايا الشعرية ـ رومان ياكوبسون ـ تر. محمد الولي ـ ومبارك حنون ـ ط ـ دار توبقال ـ الدار البيضاء ـ 1988م.
- مشكلات النص النقدي في ضوء نظريات النص ـ د. عبد الستار جواد ـ ع ـ 7 ـ مجلة الجسرة الثقافية الصادرة عن نادي الجسرة الثقافي الاجتماعي ـ الدوحة 2001م.
- مقالة في النقد ـ غراهام هو ـ تر محي الدين صبحي ـ ط ـ المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب ـ دمشق 1973م.
- نحو النص، مبادئه واتجاهاته الأساسية في ضوء النظرية اللسانية الحديثة ـ نعمان بوقرة ـ مجلة علامات في النقد ـ مج16 ـ ج 16 ـ جدة 1428هـ ـ 2007م.
- نظرية الأدب ـ رينيه ويليك وأوستن وارين ـ تر. محيي الدين صبحي ـ مراجعة د. حسام الخطيب ـ ط2 بيروت 1981.

الهوامش:

1ـ انظر: قضايا الشعرية ـ 35 ـ رومان ياكوبسون تر. محمد الوالي، ومبارك حنون ـ ط ـ دار توبقال الدار البيضاء ـ 1988.

2ـ انظر: نظرية الأدب 21 ـ 24 ـ رينيه ويليك وأوستن وارين ـ تر. محيي الدين صبحي ـ مراجعة د. حسام الخطيب ـ ط2 ـ بيروت 1981 ـ ونحو النص، مبادئه واتجاهاته الأساسية في ضوء النظرية اللسانية الحديثة 14 ـ 15 ـ نعمان بوقرة ـ مجلة علامات في النقد ـ مج16 ـ ج16 ـ جدة 1428هـ ـ 2007م.

3ـ هي إسهامات نظرية تطبيقية، تناولت في جانبها التطبيقي قصيدة (قذى بعينك) للخنساء، وقصيدة (واحر قلباه) للمتنبي، ومجموعة (وأشهد هاك اعترافي) للدكتور سعد الدين كليب، ومجموعة (شاهدة قبر) للشاعر رضوان السح. وقد جمعت هذه الإسهامات في كتاب قيد النشر بعنوان (في التشكيل اللغوي للشعر؛ مقاربات في النظرية والتطبيق).

4ـ من تجليات هذا المنهج التطبيقية إسهامات الدكتور محمد حماسة عبد اللطيف في نقد الشعر، كظواهر نحوية في الشعر الحر، والإبداع الموازي، واللغة وبناء الشعر، ومن هذه التجليات صور من التحليل الأسلوبي للدكتور أحمد محمد قدور، وبناء الأسلوب في شعر الحداثة؛ التكوين البديعي، للدكتور محمد عبد المطلب، واللغة والإبداع الأدبي للدكتور محمد العبد الله، ومن الأعمال التنظيرية في هذا السياق أدبية النص للدكتور صلاح رزق، والمشروع الفكري النقدي للدكتور عبد العزيز حمودة المتمثل بثلاثيته؛ المرايا المحدبة والمرايا المقعرة، والخروج من التيه. وانظر: مشكلات النص النقدي في ضوء نظريات النص 33 ـ 34 ـ 47 ـ 50 ـ د. عبد الستار جواد ـ ع 7ـ مجلة الجسرة الثقافية الصادرة عن نادي الجسرة الثقافي الاجتماعي ـ الدوحة 2001.

5ـ الأعمال الشعرية الكاملة لعمر أبي ريشة 1 / 47 ـ ط ـ دار العودة ـ بيروت ـ 2009.

6ـ الشعر والحياة العامة 8 م. ل. روزنتال ـ تر. إبراهيم يحيى الشهابي ـ ط ـ وزارة الثقافة والإرشاد القومي السورية ـ دمشق 1983.

7ـ انظر: نظرية الأدب 239 ـ 240.

8ـ الفعل (دع) مما يدل على الجعل والتصيير، لا على مجرد ترك الشيء أو مغادرته أو الغفلة عنه. جاء في الأثر: الأيمان الكاذبة تدع الديار بلاقعَ، أي تجعلها بلاقع، والبلاقع: المقفرة القاحلة.

9ـ انظر: مقالة في النقد 90، غراهام هو. تر. محيي الدين صبحي ـ ط ـ المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب ـ دمشق 1973.

10ـ انظر: الشعر والحياة العامة 10.

11ـ انظر: نظرية الأدب 264.

12ـ انظر: مشكلات النص النقدي في ضوء نظريات النص 33 ـ 34 ـ 48.

□□

عزازيل
رواية يوسف زيدان

□ محيي الدين فلفل*

نبات شيطاني أم ضبط روحي وأخلاقي؟!

قد تجود الرواية على مؤلفها في أحايين كثيرة بالسّطر الأول وربما الأخير ثم يأتي الحدث المفاجئ الذي تقوده شبكة المعلومات حول ما كان قد قرأه، أو سمعه، أو عاشه ووثقته بواكير المعرفة لديه، وعليه بعد ذلك أن يكمل الباقي من السّطور وقد وصل مرحلة صيد المزايا والسِّمات التي تميّز نصه من غيره من النصوص...

بهذا المعنى لا بدَّ لقارئ الرواية من اصطحاب الأدوات النقدية وقد يكون التطبيق أصعبها ليتمكن من تفكيك النّص المقروء ولاسيّما تلك الرموز المعرفيَّة والنَّفسية والحسيّة، وحتى الأسطورية العالقة بجسد المعجم اللغوي المحصّن بالبلاغة في ثوبها المجازي والاستعاري وكذلك الإحاطة بالمناجاة الباطنية وهي تنتقل في ثنايا النّص من الأسفل إلى الأعلى وقد حرضته حرارة الألفاظ.

وطريقة السّرد المختلف على إنتاج نصٍ جديد ومن خلال قراءته يكتشف معه المرحلة الزمنية التي ولدت فيها الأحداث ويتردَّد في الهيكل الفني ذلك الصّدى الذي مثلته شخوص الرواية بشعائرها البسيطة داخل المكان، عبر مصادر مهمة تتناول العادات، والقيم الاجتماعية والروحية، وصولاً إلى زفرة الدّهشة الحارقة التي نقلتها تلك الدلالات بما فيها الزمانية، والمكانية على أرض جديدة وفي نسيج فني متكامل..

وإذا ما نجح الروائي في اختبار عملية التمازج الثقافي في الفضاء المفتوح على الأسئلة التي تثيرها إنسيابية لغة الوصف، والتصوير المشحون بالإبداع والابتكار الخاص به وذلك بإيقاعات جذابة ومثيرة تحركها نار القلق والحيرة وحمولة النص من الانزياحات وكأنّها فعلٌ مغامر لاكتشاف المجهول والتواصل مع المتلقي بما في ذلك جمع الأجزاء الصغيرة بطريقة صياد ماهر آنذاك يحقق المبدع إنجازاً مهماً وتبلغ روايته سن الرشد وقد اكتمل السطران الأول والأخير حين طاردته لغة المخيلة.

* باحث من سورية.

أمام هذه المعادلة الصعبة سوف أشير إلى أمرين اثنين أولهما أنه يجب على القارئ سواء كان ناقداً أم قارئاً بقصد الاطلاع أن يفرق بين الأواني الذهبية، وبين تلك الأواني النحاسية التي اعتمدها المؤلف وهو يخاصر الذوق على مائدة الرواية بعفة أم بغير عفة؟!

والأمر الثاني هو أنه يجب على القارئ فيه أن يتجنب حمل الأوزار بطرح رأيه مستعجلاً إذا لم يكن قادراً أيضاً على تحديد ملامح طيور النحس من طيور الكناري، حتى لا يقع ضحية الارتكاب والتعليقات العابرة.

ويحضرني الآن ما كنت قد قرأته قبل بعض الوقت حول رأي نقدي للفيلسوف الألماني فريدريك نيتشه كان قد وجهه لكتاب الصف الأول من الروائيين العالميين في زمنه وهم ((جورج صاند ــ فيكتور هوغو ــ وبلزاك ــ وقد قال نيتشه ما يلي: "جورج صاند بقرة الآداب الحلوب لكنها باردة جداً كزميليها ــ هوغو وبلزاك ــ وهي تتميز بفخ أنثوي تصاحبه مظاهر ذكورية وسلوك ولد أسيئت تربيته".

إذا كان هذا رأي فيلسوف كبير في إبداع أدباء كبار أيضاً لا يخلو من الجراح وهو لا شك يعلم قبل غيره بأن الفن الروائي هو أحد الفنون العالمية، فكيف يستطيع القراء العاديون أن يكتشفوا أهمية التعبيرات التي تتجاوز قدرتهم وقدرتنا في الدلالات التي تفرزها رواية مهمّة كرواية ــ عزازيل ــ لمؤلفها يوسف زيدان؟!.

ثقافة المخيلة

توزعت الرواية على ثلاثمائة وسبعين صفحة، وفيها مقدمة، وملحق عام للصور الحاضنة لخطوطها فنياً بتناول واقع الأمكنة المحتجرة، وتلك التي تشارك في صناعة الحدث، هيباتيا المقتولة ــ وأوكتافيا ــ وبيت التاجر الصقلي الذي عاشت فيه الخادمة أوكتافيا زمناً طويلاً.

وتبدأ لحظة الكشف عن الشخصية التي حركت الحدث وهي شخصية الراهب (هيبا) المصري "ابن نجع حمادي" مكان ولادته الأولى ثم تخصصه فيما بعد بالطب والفلسفة والشعر، واستجلاء النماذج الواقعية التي حركت الصراع المسيحي المسيحي بين أنطاكية والإسكندرية حول فكرة هل المسيح هو إله مولود من امرأة هي مريم؟! أم أنه صورة الله بالتجلي فوق الأرض؟!، ولم تكن اللحظة التي اكتشفت فيها شخصية الراهب (هيبا) لحظة عابرة وإنما هي حركة ذات بعد ثقافي وحضاري داخل دائرته الثقيلة والتي حاصرها شيطانه، وقد نحتاج مع ذلك الحصار إلى فحص الحمض النووي له بسبب علاقاته الجنسية الشاذة مع نساء كثيرات كالخادمة أوكتافيا ــ ومرتا ــ الصغيرة ــ وكذلك "هيباتيا" المقتولة على يد الراهب بطرس في الإسكندرية.

ومع ترتيب الحدث في بناء لغوي متماسك في حراك صوري شمل خطي الزمان والمكان حيث تتوالى رياح الجزئيات داخل ذلك البناء واستطاع معها الروائي أن يربط بين الجزء والكل، ويضيء الإشارات التاريخية حول النسيج الكنسي الذي يمثله القساوسة والرهبان وطبيعة الانشقاقات الفكرية التي نقلتها الشخصيات عبر حوار هادف تبين من خلاله أن الطريق إلى الكنائس وقد تكلست عجلات العربات المتجهة إليه بسبب رئيس هو الاختلاف حول فكرة التجلي، والولادة كما أشرنا، وما يزال أثرها قائماً حتى اليوم بين الكنائس الشرقية والغربية.

وتعددت الأمكنة في ظل احتدام المزاج للشخوص المحركة للحدث وأسهم في التئام جراحها بعض الانطباعات التي يستطيع الرّاصد وهو المتلقي أن يؤسس لقناعة معكوسة هي هل الراهب (هيبا) صديق الشيطان دائماً في البحث المتواصل عن المتعة والشهوة؟! أو أن في القضية أمراً آخر؟!.

وإذا كان كذلك فإن وصفه لمدينة الإسكندرية بأنها مدينة الذهب والعاهرات ما يوحي بهذه الصداقة ــ لعزازيل ــ ص 62 يقول زيدان "الإسكندرية مدينة العاهرات والذهب، هل تنوي الإقامة فيها أيها الجنوبي!! بحسب ما يشاء الرب، أيُّ رب يا ابن العم؟ في الإسكندرية أرباب كثيرون، المهم أن يكون لك قريب هناك، وإلاّ فستعاني كثيراً!!.

ثم يكون البحر مكاناً آخر لسباحة (هيبا) حيث عزازيل هو الضّاغط على كفن الشهوات لتحيا مرة أخرى وتكون نبوءة (سيدون) إله البحر هي التي تحققت بلقاء أوكتافيا الخادمة الذي مات والدها قتلاً وتزوجت أمها من قاتل أبيها، وهي الحالة عينها التي عاشها (هيبا) نفسه.

وفي علاقة هيبا الراهب بأوكتافيا التي تعمل خادمة في بيت التاجر الصقلي، ثمة أشياء وأشياء أشار من خلالها الراهب إلى شكوكه في علاقتهما، لكنه فضل الاستمرار وممارسة الخطيئة حتى إن قبو النبيذ كان أكثر الأمكنة التي حقق فيها العاشقان لذتهما على رغم كره أوكتافيا لأهل الصليب ومصارحتها لعاشقها بهذا الرأي إلاّ أن رأسمال السّرد كان هذه الصّورة الرامزة التي اعترف من خلالها الراهب بكل ما أقدم عليه من ممارسات، ص 111 "يا حبيبي لا تتحدث هكذا مثل أهل الصليب فأنا أكرههم".

فهل كان الراوي يود امتحان بطله "هيبا"، ليعرف ذاته من خلال الآخرين؟! أو أنه سيبقى القابض على النسيج الغني المتمثل في هذه الجرعة الحداثوية بثقافة عميقة، وخلفيات فكرية ناضجة من دون أن يقع في الغموض الفني الذي يرافق في العادة تلك العلاقات الشاذة بين الرجل والمرأة؟!!.

وأظنه كان يريد الوضوح أكثر لهذا ساءت العلاقة بين الراهب وعشيقته "أوكتافيا" التي انتهت باحتقاره وطرده من بيت التاجر الصقلي ص 123 "أنا، أنت ماذا؟ أنا راهب مسيحي، إلى أن يقول وزعقت في بصوتٍ هائلٍ مثل هزيم رعد سكندري، أو صرير ريح وثنية عاتية: اخرج من بيتي يا حقير، اخرج يا سافل!!.

ومع هذا الفعل السحري الوهاج لطريقة الحوار التي تجمدت معها علاقة الراهب بأوكتافيا ما يدلّل على أن زيدان قد تمكن تحديد طبيعة الصّراع الذي أخذ بعداً واقعياً بين النساطرة، والمرقسيس، لكنه لم يمنع من إشاعة جو الحرية في العلاقة الجنسية حتى لا يقال للراوي أنت في هذا التنظيم قد علّقت عينيك على السماء الزرقاء ولكنك حتى الآن ما زلت تشبه "ذيل الخنزير" في غابة باردة وهذا يعني طريقة القفز اللغوي في إدارة الحوار على محرم كان مجهولاً لدى الكثيرين.

من هنا جاءت ولادة المخلوقات الفنية مدججة بأنفاس الشهوات أمثال الراهب (هيبا) على الحصيرة الروائية ولكن بتواضع جمّ أحياناً ورؤية ثقافية لامست بضيائها خبرة الراوي الناجح في تلمّس الآفاق الوردية المفتوحة على زمان الرواية الواقعي فنياً، وقد كان يأتي دائماً بين العام 429 ـ 430 ميلادية.

ومع أن الراهب (هيبا) لم تظهره الرواية أنه قد كتب رسائل العشق للواتي عاشرهن ولو على طريقة أرنست همنجوي (إلى عشيقته) ماري (أو فرانز كافكا) إلى عشيقته (فيليس بوبيه)، بل فاجأ المتلقي بأنّه قد قام بفتح أزرار القمصان الضيقة، ومداعبة خاصة لتسريحات الشعر في مجازفة مخيفة لأنه راهب ولا يليق هذا السلوك برتبته لكن يمكن القول إنّ شهواته قد تسللت إليه داخل رغبة أسهمت فيها الأمكنة الملائمة.. قبو النبيذ مثلاً.. الكهف العجوز.. والبيت الثري في أسرّته.. وقد أغلقت الأبواب دونه ليرتمي في أحضان الغرائز حتى ضاقت الكنائس والمعابد في نهاية الرحلة.

من هنا بدت جدارية لغته حاملة لكل التفسيرات التي تخطر في البال، ولا سيّما ما تعلق منها بالإشارات إلى تلك المرأة المثقفة (هيباتيا) التي ذكّرت المجتمع في محاضرتها بالفكر الفلسفي المعاكس لأخلاقية الاختلاف المسيحي حول فكرة الألوهة هل هي أن المسيح جاء بالتجلي الإلهي في صورته على الأرض أو أنه كان مولوداً على طريقة البشر وهذا ما يمنع عنه صورة الربوبية التي اعتقد بها الكثيرون من أبناء المسيحية. لهذا كله شدّدت على دور الرياضيات في تخليص الناس من قضية الغيبيات معتمدة قول (أفلاطون) لا يدخل علينا إلاّ من درس الهندسة" لكنها وللأسف لقيت مصرعها على يد الراهب "بطرس" بسكين حادة صدئة كان يخفيها تحت ردائه الكنسي، وما كان ذلك ليحدث لولا أخطبوط الجهل السائد بين البابا (كيرلس) وحاكم الإسكندرية (أوريسوس).

ومن أجل ذلك ركز الراوي على القضية التي ماتت فيها (هيباتيا) وهي المرأة الذكية والمثقفة، متوسلاً لها الرّحمة من عاصفة العادات السوداء في ذلك الزمن (ص 155) " جئناك يا عاهرة يا عدوة الرّب لقد سحب (بطرس) جسد (هيباتيا) ورفسها في الشارع" مخالفاً بذلك تعاليم المسيح "من كان منكم بلا خطيئة فليرجمها بالحجر" ومن صومعة (هيبا) في مدينته الإسكندرية عاصمة القسوة والملح ثمّ قتل

أستاذة الزمان النقية القديسة فيرتفع صوت (هيبا) وابن نجع حمادي لأن يحاور شيطانه ـ سائلاً إياه عن السبب في تحطيم حياة الموهوبين فيأتيه الجواب.. لا تسلن.. كن صامتاً هذه المرة..

ولئن كانت الحداثة باعتراف الكثيرين من المثقفين لم تزل مجهولة النّسب ولم يعرف حتى الآن من هم مؤسسوها إلاّ أن الناقد الأمريكي (مالكوبري) يؤكد أن القرن التاسع عشر هو مرحلة ولادة الرواية.

وبهذا الرأي يمكن أن نقول إن رواية عزازيل قد تفوقت فنياً على ما عداها في العصر الذي ولدت فيه فاخترق الراوي فيها معجزة التعبير عن الحالة الفطرية لطبيعة العلاقة بين الرجل والمرأة، التي ما تزال سبباً في الشذوذ والمقايضة على العواطف الإنسانية ولا سيّما في تلك المجتمعات المغلقة..

من هنا تعدد الصّوت الروائي الحداثي وأتقن من خلاله زيدان وسائله التعبيرية في التدوين متجاوزاً حتى تقنيات الحاسوب وأجهزة الكتابة الحديثة وقدّم معمارية مرشّحة للنمذجة المحدثة فنياً، وجسدت قدرة فائقة في توصيف الأماكن المشتعلة بحرائق الجنس لا يمكن معها انتظار أعواد الكبريت أو لا تدافع رجال الإطفاء من أجل الحصول على الثروات الضائعة في الفكر المسيحي كي يتخلص فيه أهله من آراء التطرف واعتماد الخطاب الاحتفالي الصحيح في حضرة القدّاس المشترك روحياً بين كل الفصائل المسيحية التي تُبعد بعضها عن بعض جغرافية الجهات الأربع في هذا العالم.

وكأن الراوي يريد عبر هذه الرؤيا المفتوحة على مستقبل الزّمن الدائري الرواية العربية المعاصرة أن يقول لنا: إنّ الفن الرّوائي العظيم هو الذي يفجر الأسئلة عند قرائه أكثر مما يجيب عن أسئلتهم، وبذلك يحقق خصوصية الرأس من الهرم السّردي وخصوبة المتخيل اللحظي بين خطوط الرواية الناضجة على كل الأصعدة، ولاسيما طريقة إدارة الصراع المسيحي المسيحي الذي قامت عليه فكرة الرواية.

أطياف بدلالات شتى

استخدم الروائي زيدان اللغة البعيدة عن الإنشائية وتقشف بارتداء عباءات الجزالة لكنه فضّل اللغة الخادعة في عمقها المجازي، ولم يقتصد بالخصوصيات التي اكتشف فيها القارئ صدقه مع نفسه أولاً ومع نسيجه الروائي ثانياً، وقدمت الرواية أطيافاً بدلالات شتّى، وخصوصاً فيما يتعلق بتهيئة المفارقات وتنقلاتها الهادئة، مما أسهم في خلق تعددية أيضاً لأصوات غير محايدة، كان أبرزها ـ عزازيل ـ الذي احتفظ بهويته في صراعه ضد القيم الروحية والمساعد على إزكاء الوساوس بهدف تكريس نوع من القتل البشري المعنوي، وذلك في برنامجه المليء باللغو والتواطؤ، ومن الانطلاق باتجاه السلطة القابضة على كل الأشياء مع النّفي التام لمن يعارضه حتى في كواليس الرأفة بالمشاعر ص 219 "بعدما عمقت معرفتي به أخبرني بأسراره التي منها أنه عصى الرّب مع النساء مرات في شبابه المبكر واستحلّ فروجاً بغير حق، ثم تألم من خطاياه وتاب واعترف لرئيس الدير بكل ما اقترفه".

فإذا كان الرّاهب "الفريسي" وهو المتشدد في تعاليمه وموقفه الديني قد وقع في معاقرة الذنوب الصغيرة واستنجد بعزازيل فزاده تقلباً واضطراباً فما الذي تُفضي إليه تلك الإشارات؟!

ومن خلف ستائر عزازيل ونواياه يمرر المؤلف عذابات النّفس في ظل الانقسام تجاه الشطحات الشيطانية ولكن بأبعاد فلسفية، أو سيكولوجية، برّرتها تلك المسوغات في الترويج لهذا التداخل بين أصحاب الهفوات وبين من يرفض التحالف مع الشيطان، وهذا ما أثّث لثقافة بصرية من خلال خطوط اللغة الشعرية الملقاة على يمين النص ويساره وفي الداخل أيضاً، وكان تحريك المقامات في هذا الإطار قد حدُد شهوة القارئ الذي يسأل عن صلة الأطياف الروائية بالحبكة فيها، وسرعان ما يكتشف بعد ذلك بأن أداءه العبقري قد خلع طاقات إيحائية ذات خلفية ثقافية واسعة من خلال المصائر التي علقت بشخصيات الرواية والانتقال الرشيق بين خط سردي وآخر.

وفي شطحة سردية ومفارقة أمسك فيها الراوي بالخاصرة التي يسكن فيها عزازيل دائماً بعيداً عن النسيان في شبكة الزمن الروائي التي تعاطى معها المكان بوصف مشبع بالحرية الشخصية للراعي الفقير الذي التقاه الراهب

على الطريق من أنطاكية إلى الإسكندرية وقدم له اعترافاته والتي تنطوي على قدر كبير من الارتباك في تأطير الحدث عبر دلالات رمزية فاعلة خدمت الإمساك بحبكة الرواية.

وتحت سقف الصومعة المفترضة يجيء الاعتراف بعلاقة الراهب مع عزازيل من خلال الفواحش التي ارتكبها ص 257 "مع أنني نويت أن أكتب هنا كلّ ما كان! غير أن ما حكاه الفتى بالغ الفحش والغرابة ولم يكن مثله يخطر على بال من الفواحش التي اعترف بها إنه اعتاد منذ بلوغه نكاح الماعز".

إن هذه التموجات الشيطانية هي أساس في تقديم ثقافة الصُّورة التي تشير إلى إرث إحصائي شامل في حياة ساخنة، نهايتها الموت السريري عبر المصادفات. ص 258: "لمّا هدأ قليلاً قال: إن أمه ارتكبت معه خطيئة الخطايا.. وحدث بينهما الحدث".

إنه النبات الشيطاني الذي زرعه الكاتب في بيئة مناسبة وصولاً إلى المرمى الذي حققه الصراع النفسي داخل رمزية اللغة وكلّها تقدم بعداً دراميا، قبض فيه المؤلف على المدارات المناخية المحيرة في عالم الرواية، ومنها مدار حرية العدم، في محطة أخرى هي ليست للنسيان حتى في حالة الشيخوخة النفسية على حافة الموت.

فهل جسد عزازيل بطولة شبه نرجسية لأنه يعشق الهدوء والظلام بجدلية الموت والحياة؟

ولماذا قدّمه الراوي بهذه الطريقة التي نصب فيها الأفخاخ بإفرازات رؤيوية حصادها هذا الاستقلال الفني المعلق على الاستغراق بالتأمل في الخواتيم والمقدمات؟!!

إنه يريد أن يقدم أسلوباً مختلفاً عن غيره ليكون نصه نصاً حضارياً مثقفاً في بناء لغوي شكل مرجعية في الاكتشافات الحقيقية التي تحياها المجتمعات المتخلفة من دون أن يستخدم علامة استفهام، أو إشارة تعجب، أو تشغله التفاصيل الصغيرة عن هذا النبض الذي يستعر في جسد الرواية اللغوي المحض فنياً؟ ص 259: "أضاف أنه يفعل أيضاً مع أخته حين بت معها في الليالي التي يسافر زوجها مع القوافل.. وأضاف أيضاً أنه يستمتع بما يفعله معها أيضاً وهي مستمتعة لكنها صارت حُبلى منه"..

وإذا كان "إبليس" اسماً أعجمياً لا ينصرف، بسبب العجمة والعلمية ووزنه (فعليل) كما تدل قواعد النحو العربي وهو مشتق من الإبلاس ويعني اليأس والنّدم، وبهذا يلتقي مع عزازيل لأنهما من نبات واحد، فالشيطان جذر فعله الثلاثي (شطن) والشيطان يعني الصّراع ضد القيم الروحية، وهو الصانع المتمرد للغرائز والمثير للشهوات كما جاء في المعاجم العربية.

وانطوى العنوان الدّال على هذه المعاني بحمولة كانت الإشارات فيها هي الأقوى، وقد فرغت تلك المعاني حمولتها في أمكنة ملائمة جداً لمصادقة الشيطان وهي الأقبية، الكهوف، المغارات، بيت التاجر الصقلي حتى الذين شربوا من بئر الشيطان وعالجهم الراهب (هيبا) قد أصابهم المس، وكانوا ضحايا ثقافة أنتجتها الفتاوى والخرافات، وعطلت مصاعدهم الروحية في الارتقاء ضد الخطيئة.

بإيقاع لغوي يعود بنا الراوي إلى الاقتراب من فهم تركيب الصراع المسيحي في المجتمعات الإنسانية المتباعدة فتكون (هيباتيا) المرأة الجميلة المثقفة قد قتلت وفتك بجسدها عبر سكين صدئة للراهب (بطرس) والسبب هو وسوسة عزازيل ويأس إبليس من حياة لا تنتظم فيها الجرائم وقد يكون سببها هو الصّراع بين الكنائس أيضاً ولاسيما بين البابا "كيرلس" وحاكم الإسكندرية (أوريستوس).

ثم تكون (مرتا) زوجة الرجل المسن والسيدة الأنيقة والجميلة ما جعلها تنعم بلقاء الراهب ولكنه ليس لقاء أبوياً كما أظهر الحوار، بل هو سرقة الكحل من العين وقبلة حارقة لراهب مناسب بأمر عزازيل: ص 291: "يقول عزازيل: أراك مستمتعاً بالوصف لكن هذا القدر فيه كفاية فأكمل حكاية ما جرى، وصفك لميرتا يثيرني"

-إليك عني عزازيل..

حين أمرت الراهب بطرس بقتل (هيباتيا) قلت لك لماذا فعلت فعلك؟ لم تجب، كنت خائفاً أمّا الآن فأنت توسعني ضرباً وشتماً ألست أنت الذي طلبت مني لعبة الإخفاء مع مرتا خشية الفضيحة باعتباري راهباً؟!

"وقعت مرتا أمامي عارية تماماً ونثرت بأناملها شعرها فانخطف قلبي من سطوة الجمال ألقيت عني ثوبي وكان بيننا ما يكون بين الرجل والمرأة حين يطرحان رداء الحياة".

إنها مرحلة التقبيح الثالثة في لقاء عزازيل مع صديقه الراهب، ومعها صعدت الحركة بعباءتها المجازية والاستعارية إلى أبراج اللغة لتبدو معها حرية الاكتشاف سهلة، وقد تسلّمت المخيلة زعامة الرّمز باستشارات ذهنية أحياناً ولكنها ظلت حاضنة للسرد المشوق والحامل لعناصره الجمالية، وقد استراحت هذه العناصر في مضامين باستقلال صائب هما: المكان والزمان اللذين كانا علامة على المدوّن الجذاب من المعارف المتنوعة، وكتب فيها الروائي باسم راهبه هيبا مسودة عشق بائسة غير أنها كانت نوعاً من اللباس الفني الجميل، على رغم تناسل الثبات الشيطاني في فضاء الرواية العام.

□□

الغـــيرة القومـــية والإسلامية للحفاظ علـــى الهـــوية الثقافية

من منظور حضاري تنويري عند الدكتور: علي فهمي خشيم

□ أحمد جدعان الشايب*

هل نحار في تصنيف هذا الكاتب المتدفق العطاء؟ إذ إنه لم يترك مجالاً من مجالات الحياة، ولا مجالاً من مجالات الفكر، إلا كتب فيه كتاباً أو أكثر، وقدم للقارئ العربي مؤلفات عظيمة القيمة، لتغنيه ويفيد منها.

لقد كتب في فكر المعتزلة، والتصوف الإسلامي، واهتم بالمسألة الأمازيغية، وألف كتابين حول اللغة العربية ومقارنتها باللغات الأوربية، وكتابين عن التاريخ العربي الليبي، والفرعوني المصري، وأحدث معجماً لغوياً بين اللغة العربية والبربرية، وألف كتاباً عن الكلمات الأعجمية في القرآن الكريم، وكتب الرواية والمسرحية، وكتب في النقد عامةً،

وترجم بعض كتب المستشرقين، ورد على بعض أفكار الشيخ الشعراوي، حتى إنه ألف كتاباً في الطعام والأطعمة، والمواد التي تتألف منها وأسمائها، ودافع عن عروبة أسماء بعض المأكولات التي يعدها البعض أسماء غير عربية، ويراها هو عربية محضة، فمثلاً يزعم الأب رفائيل نخلة اليسوعي في كتابه /غرائب اللهجة اللبنانية السورية/ أن كثيراً من أسماء الأطعمة والأشياء مأخوذةٌ عن التركية، ويعدّ الدكتور خشيم هذا الزعم خاطئاً وأن الأتراك هم الذين أخذوا عن العربية، ويضرب أمثلة كثيرة على ذلك.

* مدرس سابق، عضو اتحاد الكتاب العرب.

ونجده في كتاب /رحلة الكلمات الثانية/ يفنّد خطأ ارتكبه الباحث اللغوي محمود فهمي حجازي، صاحب كتاب /علم اللغة العربية/ حيث يرى حجازي أن كلمة /لغة/ ليست عربية أصيلة من أصل سامي، لكنها مأخوذة من كلمة /LOGOS/ اليونانية، ويدلل على ذلك بأن القرآن الكريم لم يستعمل كلمة /لغة/واستعمل كلمة /لسان/ في قوله تعالى: /وما أرسلنا من رسول إلا بلسان قومه/ إبراهيم: 4

ينبري الدكتور علي فهمي خشيم، للدفاع عن اللغة وأصلها العربي، ويورد العديد من الاستشهادات التي وردت في القرآن الكريم، يقول: /لم ينتبه الأستاذ الباحث إلى أن كلمة (لغة) مشتقة من الجذر /لغا/ الذي ورد إحدى عشرة مرة في التنزيل العزيز باشتقاقات عدة (وقال الذين كفروا لا تسمعوا لهذا القرآن والغوا فيه) فصّلت: 26، ومنها (والذين هم عن اللغو معرضون) المؤمنون: 3، ومنها (لا يسمعون فيها لاغية) الواقعة: 25.

مشكلة الأمة في الماضي:

أكثر ما اهتم به الدكتور علي فهمي خشيم، الشأن العربي والإسلامي، فكان كاتباً قومياً إسلامياً، يدافع في العديد من كتبه بشكل أو بآخر، عن الهوية القومية العربية والإسلامية.

− ركز على طبيعة اليهود منذ نشوء الإسلام في الجزيرة العربية، ومحاربتهم لدعوة الرسول محمد (ص) واستمرت واشتدت بعد وفاته لخشيتهم من امتداد هذه الثورة العملاقة، التي بدأت تقلب كثيراً من القيم السائدة في ذلك الزمان، ولم يقبل اليهود الوقوف متفرجين، فبدؤوا يدبرون المكائد، والمفاسد، للجم الحركة الناشئة وتوقيف مدّها المتعاظم يوماً بعد يوم.

− وقبل ظهور الإسلام، كان لهم موقف من السيد المسيح عيسى عليه السلام، واتهموه بأشنع التهم، وسلّموه إلى /بيلاطس/ وطلبوا منه صلبه،لكن دعوة عيسى عليه السلام انتشرت وضربت جذورها في الأرض، وكانوا يلجؤون إلى سلاح التخريب العقائدي والفكري، إن كان في الإسلام أو المسيحية.

يقول في خاتمة بحثه الأول من كتاب (التواصل دون انقطاع).

((إن مقارنة بسيطة جداً بين أدوار اليهود في الصدر الأول للإسلام، وأدوارهم في العصر الحديث، تظهر بجلاء حين ننظر إلى /المستشرقين/ وأغلبهم من اليهود. في القرن التاسع عشر، وبداية هذا القرن، نظرة نقدية، ونطلع على (جهودهم) في مجال الدراسات الإسلامية في الغرب، وإن نظرة خاطفة إلى أسماء عدد من كبار مثقفي وقتنا الحاضر، المهتمين بالدراسات العربية والإسلامية لتبين أن المهمة هي هي لم تتغير، وإن ما قام به كعب الأحبار ووهب بن منبه، وابن سبأ، قام ويقوم به (غولدزيهر) و (مارجليوث) و (برناردلويس) و (مكسيم رودنسون) وعشرات الأسماء الأخرى.

لكن هذا موضوع آخر طويل جداً، والغاية أن ننظر إلى الماضي في ضوء الحاضر، وأن نرى الحاضر بنور الماضي، فإن الأدوار لم تتغير، ألم يحن الوقت لكي نتغير نحن؟

الغزو الفكري:

إن ما حدث للإسلام على مر العصور، يراه الدكتور خشيم، نوعاً من الغزو الفكري والثقافي، حيث كان الإسلام يمر بمراحل متنوعة من فترة نقية لا يدخل فيها ما هو غريب

من القول أو التفسير، بسبب عدم وجود عنصر يهودي يستطيع التقرب أو الوصول إلى رأس الحكم أو السلطة، وهذا يجعله حراً نقياً موحداً، وفي حالة من الديناميكية المستمرة.

أما في فترات أخرى فنجد الإسلام والمسلمين في حالة من الهبوط والفرقة والخلاف والجهل، وهذا ينشأ عند دخول عنصر غريب عن الإسلام إلى صفوف المسلمين بلا إيمان حقيقي في دعوة الإسلام الحضارية، ولاسيّما العنصر اليهودي، منذ الخليفة عمر بن الخطاب، ونرى حركة الإسلام في مدّ ونهضة واتساع، حين يدخلها العنصر الغريب عن العرب، لكنه مؤمن بما يدعو إليه الإسلام كحركة ثورية عالمية، ولا فرق بين فقيه أو طبيب أو فلكي أو جغرافي أو فيلسوف، أكان فارسياً أم عربياً أم إفريقياً أم تركياً، ويكفي أن يكون مسلماً صحيحاً.

إذن فالهوية الخاصة بالحضارة الإسلامية موجودة في كل بلاد المسلمين، إلا في الفترات التي تسيطر على المسلمين الحالة /الستاتيكية/ بسبب الخمول المتأتي من سيطرة عنصر غير إسلامي، مما يؤدي إلى تخلف المسلمين اقتصادياً وعسكرياً وحضارياً، وتخلفهم فكرياً وعقائدياً (فتموت روح الخلق والإبداع، والإسهام في نمو الفكر الإنساني).

واجب الأمة:

ويرى الدكتور علي فهمي خشيم، أن من واجب الأمة العربية والإسلامية، مقاومة كل ما هو معاد، وكل ما هو دخيل يريد بها البقاء في ساحة التخلف والجهل والظلام، ويتساءل قائلاً: من المسؤول عن هذا الواجب؟

هو يعني بالتأكيد الواجب في العمل الدؤوب، من أجل تحقيق الخطة أو البرنامج، برنامج ينهض بالأمة الإسلامية، وهو يضع الحل الذي يحقق الخطة أو البرنامج، على عاتق المسلمين عامة، ويقول: إن المسؤول، هم حكام المسلمين ومثقفوا الأمة، فهم حاملو الأمانة، وهم المسؤولون عن الدعوة والتنفيذ معاً في جميع الأحوال.

ويصنف المثقفين من خلال نظرتهم إلى قضية الهوية الثقافية للأمة قسمين، **الأول**: هم علماء الدين التقليديون الذين تعلموا في أحضان المعاهد الدينية التي تحمل ترسبات المذهبية، وتراكمات الماضي البعيد والقريب، وهؤلاء يمكن تسميتهم بـ /الفقهاء/، هذه الفئة التي تربت تربية دينية فقط حتى غرقت في الدين، وراحت تهتم بالحرفيات الضيقة والتفاصيل الدقيقة، مبتعدين عن وهج الحياة الصاخبة ومتغيراتها، منكرة كل ما يتصل بواقع الإنسان في العصر الحديث، ففقدت تأثيرها في الحياة الثقافية، وأطلقت في حقه التسميات والصفات والنعوت /كالرجعي/ والمتخلف و /الماضوي/ و (السلفي).

ويرى الدكتور خشيم، أن لا سبيل أمام هؤلاء المثقفين من هذه الفئة إلا استعادة حضورهم الثقافي في تغيير نهج تفكيرهم، والتطلع إلى مشكلات العصر وتطوراته، والعمل على الاجتهاد بما يتطلبه المجتمع المسلم في العصر الحديث، بعيداً عن التزمت والانغلاق، وبعيداً عن الدعوات الدائمة إلى العودة إلى مجد الإسلام الأول، مما جعل المنهج المضاد والحداثي، يستطيع تجميد هذه الفئة عند نقطة واحدة، وسعدوا هم بثباتهم في هذه النقطة، وأقنعوا أنفسهم أنهم على حق، فيما يتعلق بأمور الدنيا وتطور الحياة، وظل خطابهم الثقافي هو نفسه الخطاب الديني الذي مضى عليه أكثر من ألف عام.

القسم الثاني: من المثقفين في أمتنا، هم الذين انسجموا مع الثقافة الغربية بكل ما فيها، ويسميهم الدكتور خشيم /المثقفين العصريين/.

إنهم تلقّوا علومهم في المدارس والجامعات الغربية، فكان فكرهم مصوغاً طبقاً للمنهج الغربي بكل ما يناقض المنهج الإسلامي، وهؤلاء المثقفون، استطاعوا أن يقودوا الثقافة في المجتمعات الإسلامية، فبثوا ثقافتهم، ثقافة الغرب بين صفوف الناشئة، واستمرت رسالة التغريب بعد انحسار المد الاستعماري، ووقع المجتمع الإسلامي بين ثقافة الانغلاق والفكر الماضوي، وبين ثقافة التغريب والتقليد البعيد عن روح الأمة وخصوصيتها، مما أدى إلى ظهور فريق ثالث، يراه الدكتور خشيم /معقد الأمل في تحقيق التوازن الثقافي في عالم الإسلام الجديد هو الفريق الذي تسلح بمعارف العصر وعلومه وتياراته الفكرية، لكنه ظل محافظاً على صلته بأسس العقيدة، وحافظ على أصول الثقافة الإسلامية، فأنتج لديه فكراً وثقافة متميزين بملاحقة الهوية بالمعرفة.

حلم الوحدة:

يطرح الدكتور علي فهمي خشيم، فكرة وحدة الأمة، ووحدة هويتها الثقافية وهذا لا يتم إلا بالرجوع إلى المصدر الأول والأوحد، والذي لا خلاف عليه أو فيه (لا يأتيه الباطل من بين يديه ولا من خلفه) هو القرآن الكريم، الذي يقرر /إن الذين فرقوا دينهم وكانوا شيعاً لست منهم في شيء/ الأنعام:159. /ولا تكونوا كالذين تفرقوا واختلفوا من بعد ما جاءتهم البينات/ آل عمران: 105. /واعتصموا بحبل الله جميعاً ولا تفرقوا/ آل عمران: 103

ويرفض القرآن الكريم، المذهبية التي تؤدي إلى الفرقة والتناحر /إن هذه أمتكم أمة واحدة وأنا ربكم فاعبدون/ الأنبياء: 92. يتحدث الدكتور عن فكرة الحرية في الإسلام، ولا يجد ما يتفوق على ما جاء في القرآن الكريم من أفكار تدعم الحرية /قد تبين الرشد من الغيّ فمن شاء فليؤمن ومن شاء فليكفر/ الكهف: 29. وقوله: /كل نفس بما كسبت رهينة/ المدثر: 38. ويؤكد أيضاً مبدأ المساواة من خلال عدد من الآيات /إنما المؤمنون إخوة/ الحجرات: 10. /إنّا خلقناكم من ذكر وأنثى/ الحجرات: 13. /للرجال نصيب مما اكتسبوا وللنساء نصيب مما اكتسبن/ النساء:32. إنه يرى القرآن الكريم يحذرنا من البعد عن الثقافة الإسلامية، بحيث نعي أن الملّة هي الدين وهي العنصر الأساسي لتكوين الهوية الثقافية وتجنباً لأهواء الآخر.

محاربة التطبيع:

إذا كان في أمتنا من هم ضعاف النفوس، أو ما يسميهم البعض بالمتخاذلين والمطبعين، فإن كاتبنا الدكتور علي فهمي خشيم، أبعد المثقفين بل هو أبعد الخلق عن هوى الميل أو التطبيع مع عدو ما يزال يجثم على أرضنا، ويسلب حقوقنا، وينكل بنسائنا، ويقتل أطفالنا، ومن هنا لا يجد فرقاً بين ما يسمى بالصهيونية واليهودية، ويراهما لباساً لجسد لا غنى للواحد عن الآخر في شيء، وفي هذا الموضوع يبرز لنا الخلط والخطأ الذي يقع فيه كل من يرى فرقاً ويدافع عن اليهودية بعيداً عن ربيبتها أو لباسها وهي الصهيونية، فيذكر مثلاً كتاباً للدكتور سامي الجندي /عرب ويهود/.

يرى الدكتور سامي الجندي أن اليهود ليسوا أعداء لأنه كان له صديق في فرنسا يدرس معه، والجرسون اليهودي في مقهى في دمشق، الذي يصفه بالشيخ المسالم، بينما أولاده يقتلون أهلنا في الأرض المحتلة، ثم يتحدث عن الزعيم جمال الحسيني الذي استضاف (موسى شرتوك) في بيته مدة عام خوفاً على حياته، لكن الجندي نسي أنه بتبدل الأحوال صار (شرتوك) وزيراً

للخارجية في كيان العدو باسم (موسى شاريت)، وأول من هاجم آل الحسيني وشردهم.

ويعيب على الدكتور الجندي أنه ذو نزعة إنسانية مبالغ فيها إلى أن تصل حد /الهندوكية/ فأي نوع من الضرب أو الدماء تجرح مشاعره المرهفة، وتخدش إحساسه الرقيق.

غير أن الدكتور خشيم لا يرفض السلام، لأن الإسلام في جوهره سلام بشرط رد العدوان، أو محو آثاره، واستعادة كل شبر محتل من الأرض العربية، ويستشهد بقوله تعالى /وإن جنحوا للسلم فاجنح لها/.

لكنه يرى أن اليهود هم الذين يحاربوننا، وهم الذين يقتلوننا بكل سلاح وفي كل ميدان، ويذكرنا في كتاب (الحركة والسكون) أن أول دبابة يهودية دخلت سيناء وهي تحمل نسخة من التوراة، وأعادوا الأسماء الدينية القديمة لكل مدينة وقرية احتلوها.

حلم المشروع الحضاري العربي:

لابد من مشروع حضاري عربي، يلم شمل العرب، ويجمعهم على كلمة سواء لبناء اقتصاد تكاملي، ولديهم كل ما يؤكد وحدة هذا الوطن المقسم إلى أقطار، من لغة ودين وتاريخ وجغرافيا، وقوة العرب في وحدتهم ليقف الوطن قوياً في وجه كل ما يتهدده من أخطار تنال منه.

يحيلنا الدكتور علي فهمي خشيم إلى المشروع الحضاري الأوربي، الذي نعده سبقاً لنا فنحتذي به، على رغم أنه يتكون من شعوب وأمم شتى، قام على أساس مثال ماضي مجسد في حضارتين يونانية ولاتينية، حتى الدين المسيحي القادم إليهم من الشرق، حوّروه إلى ديانة أوربية، وأدخلت عليه بعض العبادات اليونانية واللاتينية حتى صارت ديانة مسيحية غير الديانة المسيحية التي نشأت أصيلة في الشرق القديم.

استطاع الأوربيون أن يجمعوا كل ما هو حري في وصغير في تراث شعوبهم، وترجموه إلى اللغات الأوربية المعاصرة، فشهد عصر النهضة الأوربية، ازدهاراً لم يسبقه مثيل في مجال علم (الاركيولوجيا) علم الآثار، نبشوا في معالم المدن المطمورة، وفحصوا الرسوم، وبحثوا تحت طبقات الأرض، عن كل أثر يوناني أو لاتيني، وأخذوا عن العرب المسلمين شيئاً من العلم التطبيقي وصاغوه فيما يناسب ظروفهم.

ويؤكد الدكتور خشيم بناء المشروع الحضاري العربي الجديد، ويرى أن الشعار الذي ينادي بضرورة الوحدة وحتميتها، يراه حقيقة ثابتة موضوعياً وعلمياً ومن دون الوحدة لا يمكن الحديث عن أي مشروع حضاري عربي تكاملي شمولي، ويرى أن جانباً آخر معادياً، يسعى لإجهاض هذا المشروع بكل السبل.

لذلك هو يفضل الحديث عن المعطى الثقافي، الذي يبدو أمامه أقرب من أي معطى آخر (سياسياً واقتصادياً) أقرب إلى توحيد الفكر والثقافة، ثم التأثير في أفراد المجتمع، بتوعيتهم، ثم التأثير في الحكم لتحقيق نوع من الوحدة العربية، يقول: (إنه الأمل في المستقبل دائماً... دون نسيان الماضي::: ولقد ظلت أمم أخرى تأمل مئات السنين... بل آلافاً... حتى حققت ما تريد).

هذا جانب مهم من فكر الدكتور علي فهمي خشيم، وهو الجانب الذي يشغل بال كل من يريد لهذه الأمة، أن تكون أمة موحدة قوية قادرة على الوقوف صامدة في وجه الهجمات المتتالية، التي تسعى لتحطيمها وإضعافها لتظل دائماً غير قادرة على فعل أي شيء مهما كان حجمه، فتقف من ثم كالعاجز عن اتخاذ حتى أبسط قرارات الرد، للحفاظ على الأقل على ماء الوجه أمام الأمم الأخرى.

من يقرأ للدكتور علي فهمي خشيم، يحس أنه قد وضع يده بيده ليسير معه في الدرب مهما كان طويلاً ومهما كان وعراً، للسعي لتحقيق الحلم الغائب الحاضر.

كتابته واضحة، لا تحتاج إلى عناء كبير لفهمها، سهلة، يستطيع أي متعلم للقراءة والكتابة أن يقرأه ويستمتع ويستفيد، ويجد راحة في متابعة الفكرة، لأنه يشده ويجعله يتعاطف أو يتضامن معه فيما يطرحه من أفكار ومواقف.

المراجع

1ـ د.علي فهمي خشيم ـ كتاب الكلام على مائدة الطعام ـ الدار الجماهيرية للنشر والتوزيع ص61

2ـ د. علي فهمي خشيم ـ كتاب رحلة الكلمات الثانية - الدار الجماهيرية للنشر والتوزيع ص 19

3ـ د. علي فهمي خشيم ـ كتاب التواصل دون انقطاع - الدار الجماهيرية للنشر والتوزيع ص 63

4ـ المرجع السابق ص 64

5ـ د. علي فهمي خشيم ـ كتاب الحركة والسكون - الدار الجماهيرية للنشر والتوزيع ص 237

6ـ المرجع السابق ص223

□□

بـناء الـزمن الروائي ودلالـته في روايات عـبد الـرحمن منيف

□ صالح ولعة*

تمهيد:

يعد الزمن عنصراً جوهرياً في المقاربة الروائية، وهو ليس عنصراً قائماً بذاته، بل مقترن بالرواية، وتبرز دراسته طبيعة العلاقة القائمة بين زمن الحكاية المسرودة الذي يتميز بتعدد الأبعاد، وزمن الخطاب الذي تميزه الخطبة، إلى جانب التغيير أو النمو والتحول، ويمكن تجسيد العلاقة بين الزمنين من خلال إبراز مدة الرواية وترتيب الأحداث فيها ونظام تقطيعها، وأخيراً عبر تحديد طبيعة الزمن المهيمن في النص الروائي ودلالته.

ولعل أهم ما يميز الزمن من غيره من عناصر الرواية هو استحالة دراسته بمعزل عن غيره من العناصر الحكائية الأخرى، لذلك تساءل ميشال ريمون Michel Raymond عن حقيقة الزمن. "هل يوجد الزمن؟ كيف نمسك به، كيف نستوعبه، إنه يهرب منا دائماً بالمستقبل لم يأت بعد، والماضي لم يعد موجوداً، والحاضر لا يستمر أبداً. فليس الزمن إلا انزلاقاً أبدياً Glissement Perpétuel"(1).

وقد شكل الزمن في الرواية الحديثة بُعداً إيحائياً ورمزياً، ولم يعد يقف عند الوظيفة البنائية، بل تجاوز ذلك إلى وظيفة دلالية تتوافق مع الواقع الحياتي من ناحية، ومع الحالات الشعورية للذات من ناحية ثانية. ونعني بالدلالة الزمنية الأبعاد الإيحائية التي يعبر عنها التشكيل الزمني في الرواية، ويتمثل في الصراع بين الديمومة والعدمية، أي ديمومة الزمن وعدمية الذات. ويرجع ذلك إلى مجموعة من العوامل السياسية والاجتماعية والثقافية والنفسية.

تشكل الذات بعداً هنيا ودلالياً في الصياغة الزمنية للنص الأدبي، ولا سيما النص الروائي، لأن بناء الشخصية في العمل الأدبي يستند إلى ماضي الشخصية وحاضرها ومستقبلها، وعلى

* باحث من الجزائر، جامعة باجي مختار.

حد تعبير هانز ميرهوف "**لا توجد هناك طريقة لبناء حياة إنسان ما سواء أكانت هذه الحياة واقعية أم خيالية إلا بواسطة إعادة بناء ماضيه**"(2).

وتعد رواية تيار الوعي من أكثر الروايات العربية تعبيراً عن صراع الذات والزمن، لأنها أكثر الأنماط الروائية تعبيراً عن الحالات الشعورية والنفسية للذات الإنسانية. ويلعب المكان دوراً مهماً في تحديد طبيعة الصراع بين الذات والزمن، إذ قد تتوافق الذات مع المكان فتتصالح مع زمنها، أما إذا أحست الذات بسخط على المكان فتزداد حدة الصراع.

وقبل أن نبدأ دراسة بناء الزمن ودلالته في روايات عبد الرحمن منيف، نلجأ إلى تحديد الزمن الخارجي في أعماله. يمتد الزمن الخارجي من مطالع القرن الماضي، ويستمر باتجاهات متعددة إلى نهاية القرن. وخلال هذه الفترة الزمنية الواسعة جداً، يكمن تشكل البدايات والتسابق باتجاه نهايات عدة للمكان وللشخصيات ولفترات زمنية بتقنيات زمنية متعددة "**مطالع القرن، العقود الأولى، العالم كل العالم في ذلك الزمن الرجراج، المليء بالتوقع والاحتمالات، البطيء كالسلحفاة، السريع كبرق السماء، يتلفت يتساءل، ويرهف السمع إلى الدوي القادم، ويترقب بخوف الغد الذي سيأتي... في ذلك الزمن، كل شيء مطروح لإعادة النظر، لإعادة القسمة: الأفكار، والمناطق، والدول، حتى الملوك والسلاطين والأمراء الصغار**"(3).

مع مطلع القرن، بدأ الزمن العربي يتشكل في الصحراء العربية، ولا سيّما مع اكتشاف النفط، ومع هذا الاكتشاف أخذ الزمن إيقاعاً جديداً، يختلف عن الإيقاع القديم المتشابه الرتيب، إيقاع زمن سريع جداً، به بدأ زمن السباق باتجاه منابع النفط؛ لأن الشرق هو العالم، ومن يمتلك الشرق يمتلك العالم، وامتلاك الشرق هو امتلاك لزمنه ولحكامه ولشعوبه أيضاً. بدأ زمن التغيير في الشرق يتجه بسرعة نحو نهايات أليمة مفجعة، هي نهايات السقوط والموت، نهايات الهزيمة التي أصبحت قيداً يمنع كل حلم في تحقيق البدايات الجديدة ووضع حد لنهايات الموت والهزيمة والإحباط.

ونظراً إلى امتلاك عبد الرحمن منيف مشروعاً روائياً شاملاً ونظرة متكاملة لتحول الشرق من زمن إلى زمن آخر، نسعى في دراستنا هذه إلى تتبع مراحل تشكل الزمن الروائي وتحولاته العنيفة، من زمن البدايات الأولى لاكتشاف النفط وما قبل ذلك، إلى زمن النفط والتسابق وإعادة القسمة إلى زمن الهزيمة بمختلف أشكالها.

وقد مثلت صورة الزمن والفضاء عند عبد الرحمن منيف جوهر الخطاب الروائي، لأنها تقوم على التمازج بين الزمن والفضاء والحدث الروائي، وهي صورة تمتاز بالغنى لتنوع ملامحها المتناثرة في ثنايا الخطاب الروائي، إذ يستخدم منيف في تجسيدها أدوات عدة اقتضتها الضرورة الفنية الجمالية، ومتطلبات السرد.

وإذا كان من المتعارف أن التاريخ يتحدد بالزمن، ففي أعمال عبد الرحمن منيف، نلحظ أن الحدث هو الذي يحدد بداية تاريخ ما أو نهايته. فالزمن سائل مجرد لا مرئي، يوجد بوجود الحدث الإنساني ويشكل به عبوراً حقيقياً مستمراً من حالة العدم إلى حالة الوجود. والحدث في الخطاب الروائي المنيفي هو الذي يجلب الزمن إلى ساحة الوجود، وهذا يعني أن الزمن لا يتخذ أداة للتأريخ من دون الحدث الإنساني، ولذلك اتخذ عبد الرحمن منيف الحدث الروائي أداة لتأريخ بداية أو نهاية المراحل الاجتماعية التاريخية المحكية في نصه الروائي، تماشياً مع طبيعة العقلية البدوية التي لا تمتلك علامات وأنظمة

زمنية نتيجة جهلها أو ضحالة نظامها الثقافي، فتعمد إلى الأحداث والوقائع وتجعلها محطات ومنطلقات تاريخية أو زمنية في حياتها، مثل عام الجراد وعام الطوفان...الخ. وانطلاقاً من هذا النموذج جعل منيف الأحداث الروائية أداة للتأريخ، لأنه ابن ثقافة وعقلية بدوية...

أولاً ـ زمن البدايات (زمن ما قبل النفط):

وهو زمن وادي العيون، وحران، وموران، والطيبة (في رواية الأشجار وفي رواية النهايات)، قبل اكتشاف النفط ودخول الأمريكان إلى المنطقة. فقد شكل ظهور النفط حداً فاصلاً بين مرحلتين مختلفتين كل الاختلاف، فحين تقع المجزرة ـ قطع الأشجار وبداية الحفر ـ يقف متعب الهذال "**وكأنه يشهد نهاية حقبة طويلة من الحياة والزمن، إنها نهاية العالم أو ربما نهاية مرحلة من المراحل الطويلة التي سيطرت على الحياة في هذه الصحراء البعيدة المنسية**"(4).

يعتمد زمن ما قبل النفط على تقنية الاسترجاع، والذاكرة هي التي تحدد الأحداث لا السجلات الحكومية، والذاكرة تؤرخ بالأحداث الكبيرة (ولادة، سنة الجراد، سنة الطوفان، سنة الحرب العمومي..)، والعهدة في كل ذلك على ما يقوله الكبار الثقاة. وتميز زمن ما قبل النفط السكون، مثله مثل الفضاء والشخصيات، ذلك أن "**الأمكنة هي البشر والناس هم الزمن، والحركة هي المكان والزمان، إذن فالإنسان هو المكان والزمان والحركة، وقبله وبدونه لا مكان ولا زمان ولا حركة**"(5).

لقد تميز زمن ما قبل النفط بالسلبية وعدم التأثير في حياة الإنسان بصورة واضحة، فهو زمن غير محدد ومتشابه، فمثلاً في ذلك اليوم البعيد الذي تبدأ به الرواية، وهو يوم يشبه آلاف الأيام مثله في حياة وادي العيون، ولد لمتعب الهذال ذكر، فلا سبيل إلى التحديد، ليس لمجرد النسيان، وإنما لاختلاط الوقائع وتشابهها. فلا يتحدد الزمن في مرحلة ما قبل النفط إلا بالأحداث الكبيرة.

لقد اتجه عبد الرحمن منيف إلى الماضي فجعل منه أسطورة، فالتاريخ أو الزمن الذي يخلو من نسق التعاقب هو تاريخ أو زمن غير محدد، زمن أسطوري منسجم مع المكان والحدث الذي يؤرخ له "**في ذلك اليوم البعيد الذي يشبه آلاف الأيام قبله، ولد لمتعب الهذال آخر أولاده الذكور، حدث ذلك في أواخر الربيع وفي العصر**"(6). إنه يوم مثل أي يوم آخر، وربيع مثل أي ربيع آخر، وفي العصر، أي عصر؟ إنه الزمن اللامحدود، أو مجرد وقت، فضاء زمني غير محدد متدرج مع المكان الذي تم فيه الحدث.

تتضمن الحوادث داخلها زمناً عالقاً بذاكرة الناس، ولكنه زمن غير محدد (سنة الجراد، سنة فاضت الغدران، سنة الفقع والخبيز...) فكم مرة هجم الجراد، وكم مرة فاضت الغدران، وكم مرة امتلأ الوادي بالفقع والخبيز؟ فالحدث هنا مكرر، يتضمن الزمن ويكرره ويعلو عليه.

كان الزمن قبل النفط مجرد سيولة زمنية تتراكم، داخل جدل الولادة والموت، والقحط، والجفاف، والجراد والجوع والوفرة والمواسم الطيبة، لكن الحدث الجديد، ترك متعب الهذال على حافة الانهيار لأنه حدث مختلف يحمل في طياته الصدمة التي تخرج عن نطاق الزمن الأسطوري السائد الذي عاش داخله من قبل، وامتد هذا الوعي الجديد ليشمل جميع الأهالي. فعندما وصلت الباخرة المحملة بالنساء إلى بلدة حران "**شعر الناس كلهم أن عصراً جديداً قد بدأ هذه الليلة**"(7). ومن هذا المنحى، يبدو شعور أهل حران بأن عصراً جديداً بدأ في بلدتهم منطقياً، وليس نوعاً من الوهم وشطط الخيال، لأنه ناتج

عن إدراكهم للمفارقة بين ما كانت عليه بلدتهم وما آلت إليه. وكما خلق "الدباسي" بمجيئه إلى حران مرحلة جديدة في تاريخها، خلق الحكيم صبحي المحملجي بمجيئه إلى موران مرحلة جديدة في تاريخها. "**تشاءم الكثيرون وقدروا أن أموراً خطيرة ستجري، وأن عهداً جديداً بدأ**"(8).

إذن، لم يكن الزمن مهماً، لأن الزمن ذاته ما هو إلاّ فضاء محدد بالشمس والحركة والعمل والطبيعة، إنه جزء من دورة الطبيعة، أما الحدث فهو الذي يغير، ولذلك ربط الهذال بين مصير تطور العلاقة بين الأهالي والغرباء بالحدث لا بالزمن، والحدث هو اكتشاف ما يبحث عنه الغرباء.

ثانياً ـ زمن النفط:

وهو زمن متسارع مختلف عن الزمن الأول، وهنا نميز تمفصلات زمنية صغرى عند بداية الفصول مثل (بعد سبعة عشر يوماً رحل الأمريكيون، مر الصيف كله ثم جاء بعده الخريف، في الأيام العشرة الأخيرة من المربعانية بعد الفجر بقليل، مع غياب نجمة الصبح، عند العصر، بعد الغروب، حين ارتفعت الشمس...) بالإضافة إلى التمفصلات الزمنية الكبرى مثل (منتصف القرن، بعد الحرب العالمية الأولى...) ويتميز زمن النفط بالتوالي وأحياناً بالانكسار، وكأن حاضر الناس يكمن دوماً في هذه العودة إلى ماضيهم، يرتد الزمن إلى ماض له، ويرتد وهو يتقدم باتجاه الناس ليروا مثلاً كيف قضوا ليلتهم، وكأن كلام الحاضر هو رواية الماضي، والحضور المكثف لهذه التقنية الزمنية (الاسترجاع) لها علاقة بطبيعة الإنسان العربي الذي يحن دوماً إلى الماضي، فيقبع بين قيوده، ويأبى الانفتاح على زمن الحاضر والمستقبل، كما أن طبيعة الأنظمة العربية ـ والملكية منها خاصة ـ تعمل على ترسيخ تمجيد الزمن الماضي عند الناس، على عكس الأنظمة الجمهورية التي تحترم الماضي وتحترم الحاضر والمستقبل.

فالزمن في تواليه العريض وتتابعه، كأنه لا قيمة له إلا إذا حدث الانكسار وارتد إلى الماضي، "**فقبل أن ينتهي تعبيد الطريق بين عجزة وحران بسنة وبضعة شهور، بدأت تصل بين فترة وأخرى إلى حران سيارتا شحن كبيرتان**"(9). ثم سرعان ما يعود السرد ليحكي زمناً مضى، زمناً مؤقتاً بانتهاء تعبيد الطريق، فهذا الربط بين زمن مضى والمكان يهدف إلى تعريف القارئ بما عاناه "راجي وأكوب" صاحبا الشاحنتين في هذا الطريق غير المعبد، وما حل بهما من تعاسة بعد تعبيد الطريق بسبب منافسة سيارات التنقيب الحديثة لهما.

لقد تغير مفهوم الزمن بعد اكتشاف النفط تغيراً جذرياً، بدأ الزمن يتحدد أكثر فأكثر. وأخذ هذا التحديد يغزو حياة ناس وادي العيون، فمجيء الغرباء من الفرنجة، الذين يتكلمون العربية، ويتلون آيات من القرآن، ويسمح لهم بالتحرك حيثما يريدون، ويأخذ هؤلاء الأمريكان في التحرك المريب، يذهبون إلى أماكن لا يفكر أحد في الذهاب إليها، ويجمعون أشياء لا تخطر على بال أحد، ويحملون ويستخدمون أجهزة عجيبة. وبعد سبعة عشر يوماً، يرحل هؤلاء الأمريكان، ولكن بعد عشرة أيام يعود رجل منهم. بهذا التحديد الزمني للرحيل والعودة، يبدأ وادي العيون وأهله يدخلون مرحلة جديدة من حياتهم، يخرجون من الزمن المتشابه إلى الأزمنة المختلفة، من الإيقاع الرتيب إلى الإيقاعات المتلاحقة المتسارعة المحتشدة بالأحداث المتصارعة دائماً، فتزداد دائرة الزمن اتساعاً وتسارعاً بتطور أحداث الرواية، وتتحرك الشخصيات بالتحديد من يوم معين ظهراً، إلى اليوم نفسه عصراً، إلى اليوم نفسه ليلاً، ثم إلى اليوم الذي يليه وهكذا، أي تتحرك في زمن قد

أخذت تحدده وتفتته أحداث ووقائع متلاحقة ومتغيرة. إنه زمن النفط المتسارع الذي لا نحس فيه بجريان الزمن، وإنما بما يتركه من آثار ي المكان والإنسان.

وقد استخدم الكاتب تقنية التسريع الزمني من تلخيص وحذف، إذ يسعى إلى تجاوز الكثير من الفترات الزمنية أو تلخيصها، ذلك أن الزمن في فترة ما بعد النفط تحول إلى بطل حقيقي يخطو مسرعاً إلى الأمام، ويصنع التغيير، إنه يخطو خطوات عملاقة نحو الأمام عكس ما كان عليه قبل اكتشاف النفط؛ إذ كان سلبياً وغير مؤثر. ومن أمثلة تلخيص الزمن، قوله: "**بريطانيا كانت قوية في القرن الماضي، وظلت تحتفظ بهذه القوة حتى الحرب العالمية الأولى، أما بعد ذلك، خاصة بعد الحرب العالمية الثانية، فأصبحت أثراً بعد عين**"(10). يسعى الروائي، من خلال هذه التقنية، إلى تلخيص تاريخ بريطانيا المعاصرة في عبارة سريعة، وقوله: "**كاد ينقضي الخريف ويبدأ الشتاء**"(11)، وقوله: "**ثلاثة أسابيع من التجوال، والتأمل والسؤال**"(12). وكثيراً ما تقترن الإشارات الزمنية بالأحداث، كما يميل الراوي إلى استخدام الزمن النفسي: "**الصيف مقيم مستمر، ولذلك فهو بنظر الجميع أقسى صيفاً مر من سنين لا يتذكرونها، الأيام تطول والليالي تقصر...**"(13)، وقوله: "**لم يكن الصيف وحده قاسياً هذه السنة، فالخريف كان كذلك أيضاً**"(14).

ارتبط الإحساس النفسي بالزمن بتغيير ملامح المكان، بعد قطع الأشجار التي كانت تقيهم لفح الشمس وحرارتها، وبذلك انتقل الزمن من معياره التوقيتي إلى الزمن النفسي، الذي يترك أثراً بالغاً في نفسية الإنسان الواقع تحت تأثير تعاقبه الحاد، ولا سيّما في تلك الصحراء القاحلة، حيث يتحول الزمن إلى حيوان أسطوري يعبث بمحدودية الفرد وضعفه، ويحيله إلى الموت البطيء.

ويميل الروائي أحياناً إلى التحديد الزمني الصارم الدقيق، الذي يبرز في تواليه أهمية الحدث ودوره في تغيير المكان والإنسان. ومثال ذلك تركيز الراوي على اليوم الذي فتحت فيه أنابيب النفط: "**هذا اليوم الأغر المحجل من أيامها، خاصة عصر ذلك اليوم... وفي المساء...**"(15)، وقوله: "**ظهر الخميس مات مفضي، وعصر الخميس دفن، أما عندما هبط الظلام، فقد هبط معه الحزن وملأ حران كلها**"(16).

تبرز تقنية البناء الزمني الموظفة في خماسية مدن الملح، التي تعتمد الإشارات الزمنية السريعة التي تلخص فترات زمنية واسعة، وتحذف أخرى رغبة من الراوي في العودة إلى الماضي والتركيز على بعض الفترات الزمنية المرتبطة بأحداث معينة كان لها الأثر الكبير في التغيير الحاد والعنيف الذي شكل ملامح الحاضر المهزوم.

حاول الكاتب أن يستعيد ملامح الفضاء الذاكرة، كيف كان قبل اكتشاف النفط، وما آل إليه في زمن النفط، وإذا كان الكاتب قد اعتمد تقنية الاسترجاع اعتماداً كبيراً، فهو يسعى إلى إعادة الماضي القريب المنسي، الذي صنع هزيمة الحاضر، ليربط القارئ الحدث بعلته، ويدرك حجم التحول العنيف الذي زلزل المنطقة.

وإذا كان الماضي يطغى طغياناً كبيراً في الخماسية، فإن هذا الماضي لا يدل حتماً على كل فعل كان وانتهى، وإنما يمتلك هذا الماضي عنصر التحريض والفاعلية في الحاضر. يقول منيف: "**إن الزمن... ماض ربما، ولكن انعكاساته وتأثيراته موجودة ومستمرة... الماضي ليس ما وقع من قبل فقط، إنه يملك فعالية**

مستمرة، ما يزال في حالة كينونة، موجودة ويتفاعل فيما حوله..."(17).

أخيراً، إذا كان جورج لوكاتش يعرف هذا النوع من الروايات "**بأنها رواية تثير الماضي، ويعيشها المعاصرون بوصفها تاريخهم بالذات**"(18)، فإن روايات عبد الرحمن منيف تثير الماضي، ونعيشها نحن بوصفها تاريخنا المعاصر، وربما تاريخنا القادم أيضاً، فهي تشتق حاضراً وماضياً معينين من زمن نموذج فيتجاوزهما، هو زمن التبعية والاستبداد في شكله النموذجي.

امتد زمن التغيير من المدينة إلى القرى والأرياف، فبعد أن كانت قرية "الطيبة" في رواية الأشجار واغتيال مرزوق بستاناً كبيراً فيه كل ما يشتهيه الإنسان من فواكه، تحولت ذات يوم إلى أرض قاحلة جرداء، وعندما بدأت الزراعة تتحول في الطيبة، تحولت معها الحياة، وبدأت الطيبة تدخل عصر التغيير، ومثلما أحس متعب الهذال في "التيه" بأن التغيير الذي بدأ يجتاح وادي العيون أدى إلى انتهاء مرحلة التاريخ وبداية الدخول في مرحلة جديدة، فكذلك أحس إلياس نخلة، فانتقال "الطيبة" من نظام الاقتصاد الذاتي إلى نظام الاقتصاد الحر يعني دخول الطيبة في فترة جديدة لا علاقة لها بما كانت عليه؛ كانت بساتين الطيبة في الماضي تزهر وتصرخ بنداءات حنون تبشر بموسم الخير، ولم يكن إلياس نخلة يرى في الدنيا أجمل منها "**كانت أجمل من الصبايا وأرق من المنبع**" (19). أما في الزمن الحاضر، فقد تحولت "الطيبة" إلى بلدة ضيقة وحادة، واستبدلت القيم الإنسانية التي كانت توحد أهلها بقيم المادة، فقد خاطب الرجال إلياس نخلة قائلين: "**إن مواسم القطن... جعلت منا أغنياء، وأنت الوحيد في البلدة تملك أرضاً لا تعطيه مالاً... أنت لا تزال فقيراً يا إلياس... إن أشجار بستانك أصبحت لنا عدواً**"(20).

وعندما دمرت وحدة الحياة في رواية "الأشجار واغتيال مرزوق"، بدأت الطيبة تدخل عصر النفط مثلها مثل حران وموران، فتغيرت الحياة وبدأت تتشكل العلاقات السلطوية الجديدة، فاغترب إلياس نخلة عن قريته التي تحولت إلى قرية ضيقة مخيفة مثل القبر. وقد استغل عبد الرحمن منيف رحلة إلياس نخلة في القطار والتقائه مصادفة منصور عبد السلام ـ وهي رحلة رمزية ـ ليعبر عن زمن الشرق بعد التغيير المتجه نحو المجهول والتيه والضياع.

يمهد منصور عبد السلام في القسم الأول من الرواية باسترجاع وارتهان متفاوتين للراوي الثاني إلياس نخلة، الذي يروي حياته معتمداً على تقنية الاسترجاع، فيعود إلى الماضي إلى أقصى نقطة تبعد عن حاضره، ثم يبدأ زمن الرواية بشكل خطي يكاد يكون تقليدياً، فتتوالى الأحداث وتتسلسل زمنياً إلا إذا استثنينا الارتهان القليل الذي يتطلبه الحدث (مرور رجال الجمارك، توقف القطار بمحطة ما...).

ويبقى الاسترجاع مهيمناً بنسبة كبيرة، وهنا يبرز دور الذاكرة باعتبارها السلاح الوحيد الذي يجعل للماضي امتداداً في الحاضر: "**إن الذاكرة هي جوهر وجودنا، إنها هي التي تضمن امتداد الماضي في الحاضر فيتعايشان معاً، إن ماضينا البعيد يتداخل مع حاضرنا ويكونان معاً زمناً واحداً غير منقطع**"(21).

تظهر في القسم الأول ـ كما في القسم الثاني ـ مسألة فنية معقدة، تتمثل في تفاوت الإيقاع بين زمن أحداث القصة، وزمن السرد، فقد حكى إلياس نخلة قصة حياته ـ التي تشكل 24 سنة ـ في فترة ثلاث ساعات، وهي المدة التي استغرقتها رحلة القطار. وهنا نكتشف أن الحقيقة الزمنية لأحداث القصة أكبر بكثير من الحقيقة الحكائية، بمعنى أن المدة الخاصة

بالزمن الحاضر للسرد ـ مدة السفر ـ غير كافية لكل هذا السرد، الذي يرد على لسان إلياس نخلة أولاً، ثم يواصله منصور عبد السلام في القسم الثاني من الرواية، ثُمَّ يبدو الأمر غير مقنع في مستواه الفني.

وحاول عبد الرحمن منيف أن يجد تسويغاً فنياً لهذه المسألة بقوله: "**فكما للسرد الروائي تلك الخاصية التي تجعله ينتقل بين الأزمنة من حيث تواليها وتعاقبها، فإن له أيضاً خاصية أخرى هي الكثافة التي تتجاوز في بعض الأحيان الأزمنة العادية**"(22).

وحتى يحقق الإقناع الفني، لجأ الراوي إلى تقنيات التسريع السردي، من تلخيص وقفز... من ذلك قوله: "**قضيت في الجبل أربع سنين**"(23)، و"عشت في الحمام أكثر من سنة"(24)، و"..**لا أطيل.. خلال هذه السنين**"(25)، "**مر الشتاء ومر الصيف.**"(26).. الخ، من الأجزاء الزمنية المتناثرة في هذا القسم التي ترتبط دلالتها بدلالة الحدث نفسه.

ويبرز هذا الحشد الكبير من الأحداث التي رواها إلياس نخلة حالة من الاحتقان والشعور بالاغتراب، ولاسيّما بعد التغيير العنيف الذي طرأ على قريته الطيبة، إذ يكتسب الزمن قيمته مما يحدث أثناءه، بحسب ما تجده الشخصية في نفسها من سخط أو رضى، تتعدد مظاهرهما وتتنوع. فعندما فقدت "الطيبة" أشجارها، أحس إلياس نخلة، أن عهداً بكامله انتهى، فاغترب على صورة اغتراب زمنه، اغترب عن العمل، وهو رمز لانحدار إنسانية الإنسان وسيطرة التشيؤ، واغترب عن المرأة، مما يوحي بفراغ العالم من الحب وسط نظام يعتمد على الاستغلال، وأخيراً اغترب عن الحياة ذاتها، مما يوحي بنهاية زمن العالم الريفي البريء. وعلى العموم، كان زمن إلياس نخلة استرجاعياً ماضوياً، تميز بالكثافة وامتلأ بالاعتراف والنجوى والحلم، انتهى به مشرداً ضائعاً ومهرباً للملابس القديمة عبر الحدود.

ثالثاً ــ زمن التسابق:

وبدخول الوطن العربي عصر النفط، تغيرت النظرة إليه، فبعدما كان منطقة عبور باتجاه الهند، أصبح هدفاً في حد ذاته، وبدأ الزمن يأخذ إيقاعه السريع والعنيف، ولا سيّما في الدول الغربية التي أدركت أن زمن الشرق ــ بعد اكتشاف النفط ــ هو زمن العالم في الحاضر والمستقبل، ولذلك بدأ سباق المسافات الطويلة، ومعه بدأ زمن الخيانة والتآمر.

"**سباق المسافات الطويلة**"(27) عنوان لنص حكائي اتخذ من الشرق مكاناً لأحداث مادته، ويتضمن هذا النص حكاية تدبير مؤامرة سياسية للإطاحة بأحد قادة بلد في الشرق من أجل السيطرة عليه قبل الآخرين، ويدبر هذه المؤامرة بيتر ماكدونالد أحد عملاء المملكة البريطانية الذي جاء إلى الشرق (طهران) ليسهم في الإطاحة بنظام مصدق، وإعادة الشاه إلى الحكم(28)، بالتعاون مع بعض العملاء من الداخل أمثال ميرزا محمد، وعباس رضا وزوجته شرين.

يدل لفظ السباق ــ عنوان الرواية ــ على التنافس بين اثنين أو أكثر، ومن لفظتين هما المسافات والطويلة تدلان على مكان بعيد، فجاء هذا العنوان منسجماً مع طبيعة الصراع الدائر في الشرق؛ فكل سباق له نقطة بداية ونقطة نهاية، وبين النقطتين مسافات طويلة.

استخدم عبد الرحمن منيف في رواية سباق المسافات الطويلة مستويات عدة للزمن، إلا أن الإطار العام لصيرورة الزمن يفرضه عنوان الرواية، فالسباق في المسافات الطويلة يفترض زمن التواريخ المتتالية، وعدم تضييع لحظة يستغلها الطرف الثاني، وكان بيتر ماكدونالد

يدرك قيمة الزمن جيداً: "**ما نريده الآن الزمن، نعم الزمن... نريد تحويل الزمن إلى عنصر يعمل لمصلحتنا، إنه الآن يعمل لمصلحتهم، كيف نستطيع أن نغير الزمن**"(29). وظل الزمن يتخذ مساراً خطياً يتابع من خلاله الكاتب يوميات ماكدونالد في الشرق تتابعاً زمنياً ارتبط بأهم الأحداث والقرارات والمحطات المتبقية لقطع مسافات السباق.

وقد ربط الكاتب بداية مهمة ماكدونالد بزمن الشتاء، وهو زمن يوحي بالقوة والحركة ويدفعه إلى المغامرة "**إن هذا الشرق اللعين يغريني وأريد أن أذهب**"(30). ومن جهة ثانية، ارتبط زمن السقوط والفشل بفصل آخر هو فصل الصيف: "**لقد قلت لنفسي منذ وقت طويل، إن لعنة الشرق هي الشمس.. وفي هذا الشهر الملعون، آب القاتل، تتحول الشمس إلى حيوان متوحش يمزق الأعصاب، يجتاح الخلايا، يفترس كل ما هو جميل ونبيل ورائع في الإنسان!**"(31).

كما استخدم الكاتب تقنية تداخل الأزمنة، فالزمن متداخل يقفز من الماضي إلى الحاضر ليقفز من جديد إلى المستقبل، وتوظف هذه التقنية كلما شعر بيتر ماكدونالد بالخيبة والفشل وأنه يدور في حلقة مفرغة، وقال لنفسه بمكر: "**مثلما كنت أفعل أثناء الاعتقال في ذلك المعسكر، داخل الغابة التي لا بداية لها ولا نهاية، والتي شغلتني بعد أشجارها وتصنيفها.. يمكن أن أفعل هنا وتذكرت أشياء كثيرة وشعرت بالأسى، قلت بعصبية: كنت هناك مضطراً، كنت عاجزاً عن فعل أي شيء، أما هنا.. وامتلأ صدري بالحقد، وامتلأ فمي بالشتائم**"(32). هذا التقاطع الزمني يكشف أن زمن الحاضر لم يعد في صالح بيتر ماكدونالد، فيرتد إلى ذلك الماضي، إلا أن الزمن وإن تجلى مرتداً في بعض الارتجاعات المتدفقة في تداعيات البطل، فإنه يسير إلى الأمام.

كما يميل المبدع أحياناً إلى توظيف الزمن النفسي الذي يترجم حالة الإحباط التي وصل إليها بيتر، فيعود إلى ذلك الماضي ويغرق من جديد في التفكير، تمر أمامه حياته من جديد ويكشف الزمن النفسي الصعوبات الكثيرة، التي لقيها بيتر من طرف بريطانيا فلم يحسن استغلال الزمن، وكان ضحيته.

كان بيتر يريد اختصار الزمن وإنهاء السباق، بالاعتماد على أشخاص آخرين، شباب جدد يقودون السباق، ولا سيَّما أولئك الذين درسوا في بريطانيا؛ لأن الذين يحيطون به قد ترهلوا، لكن بريطانيا غبية تريد إطالة الزمن. لقد اعترض ميرزا محمد على عدم الاستغلال الجيد للزمن وإطالته، لكن بريطانيا لم تتحرك: "**ها قد مضت سنتان، ونحن ندور في حلقة مفرغة، هل يجب أن نستمر في الدوران هكذا أم نتوقف لنراجع حساباتنا ومواقعنا ونختار طريقاً جديداً**"(33). نصح رضا عباس ـ بدوره ـ بيتر بضرورة التحرك بسرعة "**لا يمكن أن تستمر الأمور هكذا، إن كل يوم جديد يمر يجعل الحل أبعد وأكثر صعوبة، يجب أن تفعلوا شيئاً حازماً وسريعاً، والأمريكيون بدؤوا بالوصول إلى هنا على نطاق واسع**"(34).

وأدركت شيرين بدورها أن بريطانيا غير قادرة على اتخاذ القرارات اللازمة في الوقت اللازم، وأدركت ضعف بيتر أمام جسدها وعدم قدرته على اتخاذ القرارات، وأيقنت في الأخير أن زمن اللعبة بيدها، فسيرت زمن السباق بذكاء وحولت زمن بريطانيا إلى زمن سلبي. أما ميرزا محمد ورضا عباس، فكان كلاهما ينطلق في تصوره للسباق من مواقع مختلفة، مواقع الماضي ومواقع المستقبل، وإذا كان عباس مدفوعاً بقوة الحنين إلى الماضي والرغبة في العودة إليه، حفاظاً على مصالحه الموروثة، فميرزا محمد يفكر في المستقبل ويصنع هذا المستقبل، وهكذا انضم

رضا عباس إلى بريطانيا التي تمثل الماضي، بينما انضم ميرزا محمد إلى أمريكا التي تمثل المستقبل.

يفترض في كل سباق أن يغير المتسابقون وتيرة السرعة كلما تقلصت مسافة السباق، وقد بدأت بريطانيا السباق بداية جيدة، إلا أنها لم تسرع في الأمتار الأخيرة كي تحسم السباق لصالحها، وأخطأت التقدير في إمكانات غيرها من المتسابقين وأساليبها، فخسرت السباق، وحلت أمريكا محلها في المنطقة وتواصل مشوار النهب والاستغلال لثروات المنطقة، وهكذا يغدو الشرق مجالاً للتسابق، ويبقى زمن الشرق زمناً للخيانة والتآمر، زمناً للهزيمة والاستغلال الذي قاد إلى زمن آخر هو زمن القمع والاضطهاد والقهر ضد أبناء المجتمع العربي، من أجل الحفاظ على مصالح الغرب في المنطقة، ومصالح صغار الحكام والمستغلين.

رابعاً ـ زمن القهر والاضطهاد (زمن السجون):

أدى اكتشاف النفط إلى انتقال الوطن العربي من زمن إلى زمن جديد، قاد إلى تشكيل صورة جديدة لهذا الشرق، فدمرت وحدة الحياة، وانقسمت الإنسانية إلى جماعات متصارعة، تدمير الإنسان وتشويهه، وانطلاق كل ما في الإنسان الشرقي من وحشية، هذه هي الصورة الجديدة لزمن الشرق بعد التغيير واكتشاف النفط.

أدى اكتشاف النفط إلى انتقال المجتمعات العربية من نظام الاقتصاد الذاتي البسيط، الذي يعتمد على الطابع الرعوي إلى نظام تراكمي استهلاكي، يعتمد على المصلحة من دون مراعاة للشروط الإنسانية التي تحقق وحدة الحياة بين الإنسان وفضائه وزمنه. كما أسهمت سياسة النفط في إعادة تشكيل الخريطة الجغرافية والسياسية للمنطقة، وبما أن النفط ارتبط منذ بداية اكتشافه بالتبعية الغربية، فقد بدأت تتشكل علاقات لا إنسانية تقوم على القمع والاستغلال والقهر، تسعى إلى الحفاظ على مصالحها الخاصة ومصالح الغرب الذي تستمد منه الشرعية، وهكذا بدأت تتشكل في هذا الفضاء الصحراوي إمبراطورية للقمع والترهيب.

لقد أصبح الزمن العربي المعاصر زمناً للقهر والاستلاب والقمع بكل أشكاله، وفي ظل هذا الزمن، كانت دائماً السجون والتعذيب والاغتيالات، حتى جاء وقت أصبح الإنسان فيه أرخص الأشياء وأقلها اعتباراً.. وبذلك سخر عبد الرحمن منيف قلمه لمعالجة ظاهرة السجن في الوطن العربي، من خلال روايات تغوص في الدهاليز والأقبية المظلمة، لتكشف حجم المعاناة التي يعانيها السجين، ويفضح الأنظمة المستبدة التي حولت الزمن العربي إلى زمن للبكاء والأنين والجنون والهروب.

جاءت روايات عبد الرحمن منيف لتكون صرخة في وجه الصمت، في الوقت الذي تبدو فيه غيوم سوداء كثيرة زاحفة، لعل شيئاً يحدث قبل أن يدمر الإنسان في هذه المنطقة، ويصبح مشوهاً ولا يمكن إنقاذه، إنه زمن الشرق بعد التغيير العنيف الذي أحدثته سياسة النفط. ولعل هذا ما جعل أم رجب إسماعيل تسأل بسذاجة مقارنة بين زمن الشرق قبل اكتشاف النفط وزمن النفط الإله الجديد: "**ما بال الدنيا تغيرت! أيامنا كان الناس يحبون بعضهم ولا يبحثون عن الشقاء، الآن الأخ ما يعرف أخاه، كل واحد يا نفسي.. ليس هذا كل شيء، القتل والسجون... الدنيا في نهايتها ولا يمكن أن تبقى هكذا**"(35).

تبدأ رواية "شرق المتوسط"، ورواية "الآن.. هنا" من الوسط أي بين زمنين، زمن السجون، وزمن الهروب خارج الوطن، بحثاً عن زمن الخلاص في أوروبا، وطرح أحداث الرواية من

الوسط يوحي بأن الشخصيات الروائية ما تزال في عمق المأساة، لم تتحرر من زمن السجون والتعذيب، وتبحث عن بصيص النور الذي يضيء لها الدهاليز اللعينة.

نقسم زمن "شرق المتوسط" إلى زمنين، زمن السجن وهو زمن الصمود والتحدي، وزمن ما بعد السجن وهو زمن السقوط والعار، بعد أن وقع رجب إسماعيل وثيقة التعهد بترك العمل السياسي مقابل الإفراج عنه. ويتداخل هذان الزمنان تداخلاً معقداً ومتشابكاً ليكشفا نفسية البطل وسقوطه. تبدأ دراستنا للزمن الروائي في شرق المتوسط بالتركيز على زمن ما بعد السجن نظراً إلى أهميته ولارتباطه بالخيانة والسقوط.

ينفتح السرد على زمن الحاضر، وهو زمن ذو دلالة عميقة في نفسية رجب إسماعيل إذ يشكل تحولاً عميقاً بين زمنين متناقضين، الزمن الأول (زمن السجن) يشهد على شجاعته وتحديه، والزمن الثاني زمن السقوط والخيانة. ويشير السرد إلى سفر رجب إسماعيل على ظهر باخرة أشيلوس باتجاه باريس طلباً للعلاج، وهنا يرتبط الزمن بالفضاء ارتباطاً عضوياً ليكشفا عن نفسية محطمة وقد تحولت إلى شبه إنسان ملطخ بالعار "**أشيلوس تهتز، تترجرج تبتعد بحركة ثقيلة تشبه رقصة ديك مذبوح، والميناء عند الغروب يستقبل الأضواء الرخوة، يعلكها بسأم ثم يتركها تسقط...**"(36).

لا يستمر زمن الحاضر إلا لحظات، إذ سرعان ما يتوقف ليعود إلى الوراء، ليشير إلى الثلاثين سنة لرجب إسماعيل وكيف كان تعاقبها عليه "**ثلاثون سنة، ثلاثون صيفاً وخريفاً... ثلاثون ربيعاً، أما الشتاء فقد جاء الآن، جاء في الثلاثين**"(37). لم يأت زمن الشتاء بعد الخريف، وإنما جاء بعد الربيع مباشرة، وزمن الربيع هو زمن التحدي والصمود في السجون، بينما يشير زمن الشتاء إلى شتاء نفسية رجب إسماعيل التي حطمتها وثيقة العار. وكان الانتقال بين الزمنين حاداً وعنيفاً فقد بدأت غيوم هذا الشتاء تتلبد في أعماق نفسه المشتتة ذات أربعاء.

يمتد الزمن القصصي في شرق المتوسط أربعين عاماً يشكل عمر أنيسة، ويتداخل هذا الزمن مع زمن رجب إسماعيل بثلاثين عاماً، إذ تفوقه بعشر سنوات، وقد اقتسم رجب مع أنيسة بشكل ما زمن الخطاب، فانقسم زمن النص إلى زمنين، أحدهما زمن رجب والآخر زمن أنيسة. وبما أن زمن أنيسة أطول من زمن رجب فقد استوعبه وتداخل زمنها مع زمنه في جميع امتداده الخطابي.

تتكون الرواية من ستة فصول، تناوب على روايتها كل من رجب (1، 3، 5) وأنيسة (2، 4، 6)، وقد فرض هذا التناوب أن يتبع الراوي تقنية التقطيع الزمني حيث أخضع سياق الزمن لسياق غير زمني، يتعلق بوجهة النظر، وثنائية الراوي داخل الرواية.

يبدأ زمن رجب إسماعيل من لحظة محددة بدقة، بعد أسبوعين من 17 تشرين الأول، تاريخ خروجه من السجن، وركز الراوي في الفصل الأول على زمن الخروج من السجن كونه يشكل انكساراً داخلياً للبطل، واستقدمت لحظة بعينها، هي لحظة التوقيع والسقوط، وهي لحظة ترهين لها دلالتها في السياق العام للخطاب: "**كان يوم الأربعاء 17 تشرين الأول... أول غيوم تمر فوق السجن، كانت هشة، صغيرة، تشبه الغبار، ومع مرور الدقائق تتمزق وتتلاشى، وكأن شيئاً في داخلي يتمزق**"(38).

تعكس الغيوم التي بدأت تتلبد ثم تتمزق وتتلاشى، نفسية رجب إسماعيل التي بدأت هي الأخرى تتلاشى وتتمزق، وهو يوقع على وثيقة العار، بترك العمل السياسي مقابل الإفراج عنه.

تحدد زمن الخروج من السجن بيوم الأربعاء "**يوم الأربعاء 17 تشرين الأول، كنت أحزم أغراضي في الحقيبة البنية وأغادر السجن**"(39). كما ارتبط زمن السفر بيوم الأربعاء كذلك، وباليوم نفسه ارتبط تاريخ العودة إلى الوطن: "**سأعود الأربعاء القادم، سأعود على ظهر أشيلوس**"(40).

ويستمر الراوي في ترهين لحظة زمنية أكثر تحديداً، تشكل الشاهد الوحيد على سقوطه وانهياره، إنها الساعة السادسة، تلك اللحظة المجنونة التي امتدت فيها يده إلى تلك الورقة الصفراء لتوقع شهادة الوفاة. كانت الساعة السادسة شاهدة على وفاة رجب الإنسان المناضل، بعد السادسة ظهر رجب آخر. يذكر رجب لحظة السقوط جيداً، وهو يدخل بيت أخته أنيسة، ذلك أن "**الماضي بأجمعه يتبعنا في كل لحظة، فكل ما شعرنا به وما فكرنا فيه وما أردناه.. قائم هناك ومتجه نحو الحاضر الذي سوف يلحق به، فمن شأن الماضي أن يتقدم ويتراكم، بحيث يظل محفوظاً من تلقاء ذاته**"(41).

كان رجب قبل الساعة السادسة رجلاً، وأصبح بعدها شيئاً آخر، جثة كريهة، ميتة، يتذكر رجب هذه اللحظة جيداً، إذ تشكل نقطة التحول الخطير في تاريخه، نقطة الفصل بين تاريخ الشرف والصمود وتاريخ الخيانة والسقوط. لقد شل الزمن حركية رجب إسماعيل وجعله يدور في شباكه إنها الساعة السادسة، ساعة اللعنة والنهاية "**أمس في مثل هذا الوقت كنت إنساناً آخر حتى السادسة كنت قوياً.. لا قبل السادسة بدقائق.. كنت انظر إلى الساعة أريدها أن تكون الشاهد الوحيد على النهاية**"(42).

لقد تولّى يوم الأربعاء والعدد 6 إلى فاتحة ضعف وانهيار في حياة رجب إسماعيل، إلا أن السؤال الذي يطرحه القارئ، هو لماذا حرص الكاتب على ربط هزيمة رجب إسماعيل وسقوطه بهذه التحديدات الزمنية الدقيقة دون سواها؟ هل أراد الكاتب أن يربط تاريخ هزيمة رجب إسماعيل بتاريخ هزيمة أخطر، هي هزيمة العرب؟ وبذلك تغدو السادسة ليست تاريخ سقوط رجب إسماعيل فحسب، بل سقوط تاريخ العرب جميعاً، فقد وقعت نكسة العرب في الشهر السادس (حزيران سنة 1967) وامتدت الحرب ستة أيام ادعى العرب في الخمسة الأولى منها الانتصار، واعترفوا بالهزيمة في اليوم السادس، وكان اليوم السادس يوم أربعاء، فالأربعاء يوم مشؤوم في تاريخ العرب المعاصر، إذ ارتبطت به كل هزائمنا، ولذلك استحضر الكاتب التاريخ الواقعي، وهو يختار لرجب ساعة انهياره ويوم سقوطه. فقد سجن مدة خمس سنوات وفي العام السادس أفرج عنه، ووقع على وثيقة العار على الساعة السادسة وخرج من السجن يوم الأربعاء، وبذلك يكون رجب إسماعيل الشاهد على عصر الهزيمة.

وتكرر ذكر يوم الأربعاء بالدلالة نفسها في الكثير من النصوص الحكائية لدى منيف، يقول عادل الخالدي أحد أبطال رواية "**الآن.. هنا أو شرق المتوسط مرة أخرى**"، معبراً عن تشاؤم الإنسان العربي من يوم الأربعاء "**كانت جدتي تقول: لا تغسلوا الثياب يوم الأربعاء، وكانت عمتي تحاول منع أبي من السفر إذا أراد أن يسافر يوم الأربعاء، أما عمتي سليمة فكانت تخاطب نفسها، ولكن تريد لمن حولها أن يسمع، إذا جرى الحديث بتفجع عن أحد معارفنا المرضى: "إذا جاز هدي الأربعاء وصار القمر بدراً تراه يعيش"، تصمت قليلاً، وتتابع بصوت أكثر انخفاضاً لا تريد لمن كان بعيداً عنها أن يسمعها: "وإلا أخذ الله وديعته**"(43).

يستمر الراوي في ترهين لحظة الخروج التي صارت واقعة سيكولوجية وزمن الخطاب الأساسي في الوقت نفسه، وحتى بعد خروجه بأيام وابتعاده عن السجن بقي مرتكزاً حول الارتهان، إذ تعد اللحظة الراهنة، محطة اضطراب الأحاسيس بين الشعور بالخلاص والشعور بالضياع. وعندما بدأت رحلة السفينة أشيلوس قفز رجب فوق لحظة السقوط إلى ما قبلها، فكانت سنوات السجن والصمود هي الديمومة النفسية، أو الإحساس الداخلي الذاتي الذي لا يقبل القيس على خلاف الزمن.

الآن ورجب يسافر على ظهر أشيلوس يتذكر زمن السجن، بكل تفاصيله، فيتكثف الزمن ويكشف عن خواء نفسي حاد، ويتداخل زمن الحاضر مع زمن الماضي ذلك "**أن الجانب الفعلي الواقع من الحياة يوازيه جانب مضمر موجود بالقوة يمثل جملة ما اختزنته الذاكرة، والجانبان متداخلان ولا إمكان للفصل بينهما، ولذلك فإن كل لحظة من لحظات الحياة هي في الوقت نفسه إدراك وتذكر**"(44)، وفي التذكر يكمن الماضي، الماضي المعني هنا هو ماضي رجب إسماعيل المسحوق في أقبية السجون. يسقط رجب تدريجياً بين أحضان الماضي، وتتحول الباخرة إلى تجسيد حقيقي لمعاناته النفسية، فكل ما فيها يذكره بأيام التعذيب، فعندما تسأله الفتاة الوديعة، إن راقتْهُ الحفلة التي أقيمت على ظهر الباخرة، لا يجيب، ويرتد إلى زمن الماضي، يسترجع حفلات التعذيب التي كان الجلاد "نوري" يقيمها في أقبية السجن وسراديبه، "**كانت الحفلة تبدأ في الثانية عشرة ليلاً، في الواحدة، وتمتد حتى الخامسة، حتى السادسة،.. لماذا في هذه الأوقات بالذات؟**"(45). كما يذكره اكتظاظ المسافرين في حانة الباخرة باكتظاظ أقبية السجن بالمساجين وهكذا ارتبط زمن الخطاب ارتباطاً أساسياً بالجانب النفسي للراوي، وذلك من خلال الحضور المكثف لتقنية الاسترجاع التي كان الراوي يعود بها إلى تاريخ بذاته.

يترجم لجوء الراوي إلى استرجاع العددالكبير من الأحداث السابقة رغبته في تسويغ السقوط بتوقيعه على وثيقة التعهد. فقد ربط الراوي زمن الصمود والتحدي بزمن آخر خارج عنه، وهو زمن الأم التي كانت تقوي فيه روح الصبر، وعندما انتهى زمن الأم بموتها تحول زمن رجب إلى الضعف والسقوط "... **في ذلك الغروب شعرت أني وحيدة لدرجة لا يمكن احتمالها**"(46).

كان رجب قوياً منذ أن دخل السجن، تحمل كثيراً، كان سلاحه التحمل والصمت على الرغم من شتى أنواع التعذيب، وكان حضور الأم يمثل زمن التحدي والصمود، والآن وبعد أن غابت الأم، بدأ رجب ينتقل إلى زمن آخر، زمن السقوط والخيانة، وازداد السقوط بمجيء زمن أخته أنيسة التي فتحت أمامه أبواب حقارات العالم الخارجي ودفعته إلى الاستسلام.

وتغيرت وتيرة الاسترجاع الزمني، وتقلصت تدريجياً منذ أن وطأت أقدام رجب إسماعيل أرض باريس، وعاد الارتهان مجدداً، إذ صارت أحداث رجب في باريس هي مادة القص، فهو يروي أيامه مع العلاج، وينقل إلينا إحساسه نحو باريس وأهلها. وقد بلغ الارتهان الذروة في الفصل الأخير، نظراً إلى تناقص الإحساس بلحظة السقوط، كما يحيل إلى خروج رجب إسماعيل من سجن الماضي إلى رحابة الحاضر، رغبة في التصالح مع نفسه من جديد عن طريق محو عار السقوط. وهنا تتوثق علاقة البنية الزمنية وتعالقها مع نفسية البطل، إذ يوحي الترهين بخروج البطل من سجنه النفسي المدمر، في محاولة للانتصار

وتجاوز زمن الضعف إلى زمن جديد، زمن الشهادة في سبيل القضية.

يعود رجب إلى الوطن ذات أربعاء على ظهر أشيلوس، ليسجن ثم يموت بعد ثلاثة أثام. وقد تداخل زمن أنيسة مع زمن رجب وتعالق معه، وإذا كانت تقنية الارتهان قد سيطرت في الفصول التي روتها أنيسة كونها تركز على لحظة خروج رجب من السجن، وبعده عادت أنيسة تسترجع زمن طفولة رجب، وقد استحالت الحياة في نظرها إلى سجن حقيقي، إذ عندما تفقد الذات التواصل مع ذاتها ومع الآخر، تستحضر الماضي الأليف، ولا سيّما مرحلة الطفولة، لتكون تعويضاً عن القيم المفقودة في الواقع المعاصر. وبالتالي يشكل الماضي مرتكزاً أساسياً في الرواية. وهكذا ارتبطت لغة الخطاب بالحالات النفسية للراوي/أنيسة.

وغلب زمن الارتهان على أنيسة، إذ ارتبط هنا بنفسيتها المتفجعة على ما آل إليه رجب، فارتبط زمنها بزمن حاضر رجب، وينفتح زمن أنيسة في نهاية الرواية على مستقبل ممكن، وهي تدفع الأمور إلى نهايتها، فتقرر نشر رسائله، وهي تقول: **"لعل شيئاً يقع"**(47).

نخلص في النهاية إلى الاستنتاج التالي: يبدأ زمن رواية شرق المتوسط تقريباً من النهاية ثم يرتد تدريجياً إلى الماضي، من خلال تقنية الاسترجاع، التي تركز على أهم الأحداث المرتبطة بنفسية رجب إسماعيل، وعلى رغم اتساع زمن الماضي في النص، فإنه يشكل نقطة قوة في حياة رجب، فكان الأمس عنده ــ على رغم السجن ـ هو الأسطورة الجميلة التي يحتمي بها من يومه ومستقبله، ويدفن فيها شيئاً من متناقضات وجوده مما لا يقوى على مواجهته. ثم ينسحب الماضي تدريجياً من النص فاسحاً المجال لتقدم الحاضر حيث يتكثف الزمن، ويميل إلى الإبطاء، فيسعى الراوي إلى تجاوز سقوطه وضعفه، ويعود إلى الوطن.

نشير في الأخير إلى أن النص يفتقد إلى مؤشرات تاريخية، تسمح للقارئ بتحديد البنية الفوقية، وقد أكد الكاتب هذا في تعريفه لتقنيات كتابة الرواية، على لسان بطله رجب إسماعيل في الرسالة التي أرسلها إلى أخته أنيسة يطلب منها أن تساعده على كتابة رواية ويؤكد على أنه يريد **"أن لا يكون لها زمن"**(48).

وعلى العموم فإن المزج الفني بين الذكريات، والوقائع، والأزمنة المتداخلة والمتشابكة والمعقدة، تتابع سقوط البطل وتحولاته المأساوية أثناء نقده لروحه وقوته وتماسكه واعترافه.

تكاد رواية "شرق المتوسط" ورواية "الآن.. هنا أو شرق المتوسط مرة أخرى" أن تتطابقا من حيث موضوعهما وجزئياً من حيث بنيتهما الفنية، ومن حيث دلالتهما العامة. وإذا كان عنوان الرواية الأولى يحيل على المكان، فإن عنوان الرواية الثانية، يحيل على الزمن والمكان معاً. إذ تشير لفظة "الآن" إلى الحاضر، وتشير شرق المتوسط "مرة أخرى" تأكيد المكان ثانية الذي يتقاطع فيه زمن الماضي والحاضر.

وإذا كانت الرواية الأولى تقوم على اعتراف كل من رجب إسماعيل وأنيسة حول ما يعانيه كل منهما من تعذيب جسدي ومعنوي، فإن الرواية الثانية تقوم على نصين منفصلين يصوران محنة التعذيب التي عاناها طالع العريفي وعادل الخالدي.

تفتقد رواية شرق المتوسط إلى الزمن المحدد، فجاء زمنها مندمجاً في الإفضاء النفسي الباطني للشخصيتين، بينما كان زمن رواية "الآن ..هنا" بارزاً متحدد الملامح، إنه يحدد للرواية من العنوان موقعها الزمني العام، وهو (الآن) أي

الحضور الراهن الذي تعيشه الشخصيتان، ونعيشه نحن القراء أيضاً.

جاء زمن (الآن) متجزئاً متناثراً طوال الرواية، قد يكون للحظة زمنية منه دلالة مأساوية. إن الشعور بالزمن عند الإنسان ظاهرة نفسية تدركها النفس بذاتها ومع ذاتها، فيكتسب الزمن قيمته بحسب ما تشعر به الشخصية تجاهه. كان زمن طالع العريفي وعادل الخالدي مفلساً لا يبشر بأي خير، يمتد إليهما حصار الزمن في المستشفى، فيصبح زمن براغ شبيهاً بزمن شرق المتوسط، في سطوته وقوته، فيتقاطع الزمنان ويشل الماضي حركة الحاضر ويسيطر عليه، ذلك أن "**الذي نطلق عليه الحاضر يتكون في حقيقته من ماض مباشر، فكل إدراك يحوي ويرتبط بالذاكرة. والواقع أن ما نشاهده ليس إلا الماضي، أما الحاضر فهو مجرد عمليات غير مرئية تقودنا إلى الماضي**"(49).

وتكثر في نص (الآن.. هنا) أجزاء الزمن المتناثرة كعناصر جزئية في البنية العامة (للآن) في الرواية، وذلك مثل: ذات مساء، في اليوم الموالي، الأسبوع الأول، بعد أسبوع ذات ظهيرة، حتى اليوم السادس أو السابق، الزمن الذي يتوقف عن الجريان أيام الصيف ويصبح مثل المياه الآسنة، في أحد أيام شباط.. إلى غير ذلك. تنتشر هذه الأزمنة المتناثرة في الأحداث المباشرة المرتبطة بها، كما ترتبط دلالتها بدلالة الحدث نفسه، وهي تشكل عناصر زمن (الآن) العام في الرواية، زمن الحضور الدائم الكلي.

ينتقل زمن الرواية من شرق المتوسط إلى براغ، بانتقال عادل الخالدي إليها، وهناك يتخذ الزمن مساراً خطياً تصاعدياً، ويكثر الارتهان ويفسح المجال للشخصيتين لمناقشة مسائل السجن والقمع والجلاد والكتابة، ويتجاوز السرد الكثير من الأحداث ويركز على أخرى إلى أن يموت طالع العريفي ذات أربعاء "**مات طالع، يوم الأربعاء مات**"(50). وبوفاته يفسح المجال السردي بأكمله أمام عادل الخالدي الصوت المفرد بصيغة الجمع ـ على حد تعبير أدونيس ـ ليواصل رواية زمن السقوط والنهاية، إلى أن يبلغه المسؤولون عن المستشفى أن الحساب سوف يدفع بالدولار عن طريق البنك، ولذلك يجب أن يتوافر له ضمان بنكي من أجل تسديد ثمن العلاج، وبسقوط زمن براغ الذي راهن عليه الشباب العربي، سقط زمن عادل الخالدي في دائرة الفراغ والضياع، فانتقل إلى باريس بمساعدة صديق قديم. وهنا يتوقف سرد القسم الأول من الرواية، وتبدأ المفارقة السردية ذات المدى (Portée) والاتساع (amplitude) الطويلين، ويعرفها جيرار جينيت بقوله: "**إن مفارقة ما يمكنها أن تعود إلى الماضي أو إلى المستقبل وتكون قريبة أو بعيدة عن لحظة الحاضر(..)، إننا نسمي مدى المفارقة هذه المسافة الزمنية، ويمكن للمفارقة أن تغطي مدة معينة من القصة، وهذه المدة هي ما نسميه اتساع المفارقة**"(51).

تتميز المفارقة السردية في هذه الرواية بالعودة إلى الوراء لاسترجاع أحداث كثيرة عاناها عادل الخالدي وطالع العريفي في سجون عمورية وموران، وتغطي هذه المفارقة السردية أكثر من 60٪ من أحداث الرواية، أي تغطي القسم الثاني من الرواية الموسومة بـ "**حرائق الحضور والغياب**" وتقريباً كل القسم الثالث الموسوم بـ "**هوامش أيامنا الحزينة**"، قبل أن يعود السرد إلى النقطة التي توقف عندها في نهاية القسم الأول، فيتابع رحلة ضياع عادل الخالدي في شوارع باريس.

يستحضر طالع العريفي في القسم المعنون بـ "**حرائق الحضور والغياب**" ذكريات السجن المؤلمة، من خلال الأوراق ـ الشهادة التي كتبها عن السجن والسجان قبل أن يموت في مستشفى براغ، بعد أن أقنعه عادل الخالدي بضرورة

استخدام كل الأسلحة المتاحة لمجابهة قمع السلطة. كان طالع أول الأمر يمقت الكتابة ويحث على التحرر من أسر الماضي، وضرورة النظر إلى المستقبل، بينما يلح عادل الخالدي على التاريخ والذاكرة. فكان القسم الثاني من الرواية شهادة طالع العريفي في غياهب السجون.

تحدد زمن الصفر في القسم الثاني قبل عشر سنوات، تاريخ إلقاء القبض على طالع العريفي ودخول السجن، ومن لحظة الصفر، بدأت التداعيات الحديثة تفرض نفسها طبقاً لمنظور نفسي في اتجاهات تقوم في معظمها على الاسترجاع، وهنا يبرز دور الذاكرة "**لعنة الإنسان المشتهاة ولعبته الخطرة، إلا بمقدار ما تتيح له سفر دائماً نحو الحرية، فإنها تصبح سجنه**"(52). فيلجأ الراوي إلى التلخيص والحذف فتوجز سنوات التعذيب العشر من خلال مؤشرات شهرية أو سنوية، تؤشر لقضاء المدة بسرعة متزايدة. ومن الأمثلة على ذلك "**انقضى الصيف كله، وانقضى الخريف**"(53)، و"بدخول الشتاء أخذت الأمور تزداد تعقيداً وصعوبة"(54)، و"قضيت في هذه الزنزانة سبعة شهور وبضعة أيام"(55)، و"**أخذت إلى زنزانة الموت.. قضيت هناك سنة وثلاثة شهور**"(56)، و"**قضيت في المهاجع خمس سنين**"(57)، إلى ما هناك من مؤشرات توجز سنوات التعذيب.

يمارس الراوي في القسم الثالث المعنون بـ "**هوامش أيامنا الحزينة**"، **التقنية الزمنية نفسها الموظفة في القسم الثاني، إذ توجز سنوات التعذيب التي قضاها عادل الخالدي من خلال مؤشرات زمنية شهرية وفصلية متعاقبة "لا أعرف متى دخل الربيع وكيف انتهى لأننا انتقلنا فجأة من الشتاء القارس إلى الصيف الأكثر قسوة**"(58)، "**وينتهي تموز ويليه آب**"(59)...الخ.

لقد تركز السرد أساساً على الأحداث ذات الدلالة العامة في مسار الرواية العام، فيرتبط انتقال السجين من سجن إلى آخر ضمن ضرورات زمنية وأخرى مكانية "**فالمكان لا يمكن إلا بالزمن، والزمن لا يزمن إلا بالمكان**"(60). ففي زمن الصيف، ينتقل عادل الخالدي ورفاقه إلى سجن الغفير جنوباً في أعماق الصحراء، حيث الحرارة لا تطاق، بغرض تدمير شخصية السجين وترويضه، وتكون الرحلة باتجاه الشمال شتاء حيث الجوع والبرد أخطر عدوين يواجهان المساجين في ذلك المكان العالي، فيسهم الزمان مع قسوة المكان في توليد جملة من المشاعر الحادة التي تزيد من عذاب المساجين، وهكذا يتحول شرق المتوسط بظروفه الطبيعية والمناخية إلى أداة للتعذيب والقمع، ويتحول زمن طالع العريفي إلى زمن مطلق يعبر عن تجذر ظاهرة السجن في التاريخ العربي، ففيه انقطعت صلته بزمن الكون والبشر. وبدوره يعبر زمن عادل الخالدي ـ المتنقل معه عبر السجون ـ عن توحد التاريخ والجغرافيا ليشكلا معاً صورة الوطن/ السجن في ظل زمن الاضطهاد والقهر والقمع.

يعود السرد في نهاية الرواية إلى النقطة التي توقف عندها في نهاية القسم الأول، فتنتهي فترة الاسترجاع الواسعة جداً، التي تناولت حياة طالع العريفي وعادل الخالدي في سجون موران وعمورية، فينسحب الماضي فجأة، ويتقدم الحاضر ليصور شخصية عادل الخالدي ضائعة في شوارع باريس، تقتلها الخيبة ويعيث بها الانتظار، انتظار زمن جديد لعله يزيل هذا الوشاح الأسود الذي يشمل الإنسان والوطن. ومع استمرار السرد، يكشف الحاضر عن وجه قبيح، لا يقل قبحاً وبشاعة عن الماضي، إنه زمن مدنس بالهزيمة وملوث بعار السجن الذي يمتد من شواطئ شرق المتوسط إلى أعماق الصحراء.

وعلى العموم، كان الزمن في روايتي "شرق المتوسط"، و"الآن.. هنا" شبه دائري، وهذا يوحي ببقاء الشخصيات الواقعة تحت تأثيره في دائرة شبه مغلقة، غير قادرة على الانطلاق من أسر الماضي والحاضر إلى رحابة المستقبل، فتعود إلى زمن القهر والسجون، لتكشف فظاعة الزمن العربي. وقد اعتمدت الشخصيات في عودتها إلى زمن السجون والقمع على تقنية التلخيص اعتماداً كاملاً، إذ لجأت إلى تلخيص بعض الأحداث وتجاوزت أحداثاً أخرى، تلخيص الأحداث التي تؤرخ لزمن القمع والسجن، مما يوحي بعدم قدرتها على تجاوز عاهة الزمن، بل قد تحول الزمن من السجن المادي إلى سجن نفسي يزيد من تدمير الشخصيات ويضعها على حافة الانهيار والجنون.. كما توحي الفترات الزمنية المعطلة في النص برغبة الشخصية في تجاوزها.

وفي رواية "الأشجار واغتيال مرزوق" يجتاز السجن حدوده المادية، ويتحول إلى حالة نفسية حادة عند منصور عبد السلام، ويصبح الإحساس بالزمن قاتلاً، ولا سيَّما أنه ارتبط بالهزيمة: يسافر منصور عبد السلام الآن بالقطار، ويركب عربة في الدرجة الثانية، ويجلس بالاتجاه المعاكس لسير القطار، وأمامه ثلاثة كتب "ملحمة جلجامش"، و"الجيل الخائب"، و"التنقيب عن الماضي"، يتأمل الماضي، فلا يرى فيه غير الهزائم المتتالية، وعندما حاول أن يظهر حقيقة التاريخ طرد من الجامعة.

تبدأ رواية الأشجار واغتيال مرزوق تقريباً من النهاية، وزمن السرد هو زمن التذكر، أما زمن الفعل فنحن لا نراه إلا في هذه العودة الزمنية إلى الوراء، كان الفعل فقط في زمن مضى وانتهى، والآن نعود إليه لنتعرف من خلاله ملامحَ الهزيمة وأشكالها. أما الفعل المضارع فهو مشلول، ما عدا في بداية القسم الأول ونهاية القسم الثاني.

كان الانتقال من زمن السجون والتشرد والبطالة والانتظار إلى زمن الهروب من الوطن صعباً وبطيئاً، يترجم حالة الاختناق التي يعيشها منصور عبد السلام: "**لقد مرت الواحدة وهاهي ذي الساعة تقترب من الثانية والقطار في مكانه لم يتحرك**"(61). وتتحول ساعات الانتظار والقلق إلى حراب تنغرس في قلبه؛ لأن الإحساس بوحشية الزمن وسطوته مظهر لما يجده الإنسان من حزن وظلمة في نفسه وفي كل ما يراه، وتمر الساعات ببطء ثقيل تزيد من عذاب الشخصية وإحساسها بالضياع: "**بقيت لي بضع ساعات في هذا الوطن، بعدها أغادره! لن أرجع مرة أخرى، نعم لن أرجع**"(62).

يرحل منصور عبد السلام إلى أقصى الجنوب ليعمل مترجماً في بعثة تنقب عن الآثار، وهي رحلة نحو الزمن الماضي للبحث عن جذور العطب في التاريخ العربي، الذي أفرز العجز وصنع الهزيمة.

ومع بداية الرحلة، ينفتح باب الماضي على مصراعيه، ويعتمد الراوي على تقنية الاسترجاع، فكلما تقدم القطار تراجع الراوي إلى الماضي أكثر فأكثر، وعندما يعبر القطار الحدود، تجد الشخصية نفسها قد تربعت بين أنقاض الماضي. تبدأ عملية التذكر والاسترجاع من أقصى نقطة مضيئة في حياة منصور عبد السلام، هي طفولته: "**في اليوم الأول لدخول المدرسة، تظاهر الطلاب، أردت أن أشترك معهم**"(63)، وتستغرق مساحة الاسترجاع 35 سنة، من الطفولة إلى لحظة الخطاب "**إذا نظرتم إلي الآن، تشهدون الفصل الأخير من حياة إنسان**"(64).

تبدأ الأحداث سيرها الخطي، من أقصى الماضي وتتداخل أحياناً مع زمن الحاضر، إلا أن صفة الديمومة الزمنية هي المهيمنة، "**وهي السيلان المستمر للماضي باتجاه المستقبل، وهذا**

السيلان للماضي يجعله ينتظم باستمرار، وباستمرارية تضخم الماضي، تنمو شخصيتنا وتكبر دون انقطاع، وكل لحظات الحاضر هي إضافة جديدة تنضم إلى ما كان موجوداً من قبل"(65).

يتفاوت الإيقاع بين زمن أحداث القصة، والزمن المطلوب لسردها، إلا أن المسألة تبدو عادية عندما ندرك "**أن النص مقطع زمني مرتين: هناك زمن الشيء المروي، وهناك زمن القص (زمن المدلول وزمن الدال) وتدعونا هذه الثنائية الزمنية في النص الروائي إلى الإقرار بأن إحدى وظائف القص هي تصريف زمن داخل زمن آخر**"(66). ولذلك يلجأ الراوي إلى تسريع السرد من خلال التلخيص والقفز.. الخ، مثل قوله: "**لكن جاءت أيام.. بعد ذلك بسنوات**"(67)، و"**بعد ذلك بثلاث سنين تزوجت وداد**"(68)...الخ من أجزاء الزمن المتناثرة في النص التي ترتبط دلالتها بدلالة الأحداث المرتبطة بها. كما جاءت الرواية على شكل فصول، إذ احتوت على أربعين فصلاً، وبين كل فصل وفصل بياض والبياض قطع بالضرورة.

وقد جاء الجزء الأخير من الرواية على شكل يوميات مرتبطة بتواريخ زمنية مضبوطة، يسجل فيها منصور عبد السلام أحداثاً تبدأ يوم الثلاثاء 7 تشرين الثاني، وتنتهي يوم الثلاثاء 8 أيار، ولا تبدو هذه اليوميات مستقلة بنائياً، إذ هي بمنزلة المقطع السردي المتعلق بحكاية حياة منصور عبد السلام في الموقع الأثري وعلاقته بغيره من الشخصيات، إلا أن الحدث الذي أثر فيه كثيراً هو اغتيال مرزوق، هذه الشخصية التي تسم عنوان الرواية، ولا تظهر إلا في اليوميات باعتبارها موضوعاً للخطاب وليست طرفاً فيه، ومرزوق هو منصور، وصورة لكل مواطن عربي. وينتهي زمن منصور عبد السلام بالعودة إلى الوطن/ السجن، ثم بدخوله إلى مستشفى المجانين. يترجم اعتماد الكاتب على تقنية التواريخ المضبوطة في نهاية الرواية سير منصور السريع نحو دائرة السقوط في زمن الحاضر، زمن الجنون، فإذا كان الماضي مجموعة أكاذيب وهزائم، فإن الحاضر هو زمن القتل والاضطهاد والجنون.

على العموم تميز زمن رواية الأشجار واغتيال مرزوق في صورته النهائية بأنه زمن شبه دائري، يكشف عن خراب نفسي فظيع، ويوحي ببقاء الشخصية في دائرة تكاد تكون مغلقة بسبب تمكن الماضي منها ومن إحساسها وتفكيرها. ومما يميز سطوة الماضي هو أن الحاضر لا يقل قبحاً وشؤماً، وبذلك تبقى الشخصيات أسيرة هذه الحالة، وينقطع المسار الخطي للزمن باتجاه المستقبل، مواكباً سقوط الشخصيات، وسعيداً بجنونها وتشردها، وزمن مثل هذا لا يكون إلا مفلساً مندحراً.

لقد تمكن الماضي من شخصيات عبد الرحمن منيف وغدا قيداً يأسرها، وهذا الماضي المسترجع هو زمن السجون والاضطهاد والقهر بمختلف أشكاله وأساليبه، إنه زمن القتل والبكاء والصمت في أعماق الدهاليز المظلمة، إنه الماضي الذي شكل هزيمة الشخصيات، تعود إليه الآن ثانية لتكشف عمق الأثر الذي تركه فيها وجعلها تدور في شباكه. وقد تزامن استرجاع الزمن الماضي مع هروب الشخصيات من البلدة التي كانت تعيش فيها أو الهجرة إلى خارج الوطن.

يستعيد رجب إسماعيل ماضي السجون والتعذيب، وهو يسافر على ظهر الباخرة، ويستعيد منصور عبد السلام زمن السجن والتشرد والبطالة والتسول وهو يسافر في القطار، ويستعيد عادل الخالدي وطالع العريفي زمن التعذيب والبكاء وهما يتابعان علاجهما في

مستشفى كارلوف ببراغ. وتوحي العودة إلى ذلك الزمن بأن الشخصيات لم تتخلص من قيده، فهو ماضٍ مدنس بعار السجن والتعذيب، كما أن الحاضر لا يقل قبحاً وعقماً عن ذلك الماضي، ولذلك فإنها بعودتها إلى ذلك الماضي أرادت إعادة قراءته من جديد؛ لأن الفهم الصحيح للماضي هو الذي يصنع الحاضر، فإذا لم يفهم سبب العطب الذي شكل هزيمة الماضي، فإن كل الزمن يكون على شاكلة ذلك الماضي.

ولهذا السبب، رحل منصور عبد السلام إلى الجنوب ليعمل مترجماً في بعثة أثرية، فالجنوب والبحث عن الألواح الأثرية كلاهما يشير إلى الماضي، لكنه الماضي الصحيح وليس المزيف الذي أسهم في صنع هزيمة الحاضر، وأصبح قدر المجتمع العربي. وعندما يلح طالع العريفي على ضرورة التحرر من أسر الماضي، وأن ينظر إلى المستقبل، يؤكد له عادل الخالدي أن الإنسان لا قيمة له إن لم يكن له ذاكرة وتاريخ، وأنه يتعلم الكثير من تاريخه، معتمداً كثيراً على ذاكرته "**إذا سجلت تجارب البشر بصدق، وعرفت البدايات والنهايات، فلن يجرؤ أي إنسان... لأن يكون جلاداً أو سجاناً**..."(69). ولذلك تعود الشخصيات إلى ذلك الماضي وتكتبه بصدق، حتى يعرف الناس سبب العطف الذي شل الإنسان العربي وكبله بحالة من الخوف، فمن يقرأ الماضي بطريقة خاطئة سوف يرى الحاضر والمستقبل بطريقة خاطئة أيضاً، ولذلك لابد من أن نعرف ما حصل كي نتجنب وقوع الأخطاء مرة أخرى.

وتصل الشخصيات في النهاية إلى أن الذي صنع هزيمة الماضي هو النظام السياسي الاستبدادي، الذي زرع الخوف والرعب وقتل كل رغبة في التغيير، فهو يسعى إلى إبقاء الوضع كما هو، حفاظاً على مصالحه المادية ومصالح الغرب. لقد أحدثت سياسة النفط تغييراً عنيفاً مفاجئاً في جميع مظاهر الحياة، وانتقل المجتمع من زمن النظام الاقتصادي الذاتي البسيط إلى نظام اقتصاد السوق، فبرزت العلاقات السلطوية المستغلة، فأدّت إلى تفكك المجتمع وانهياره، فتولد القمع وتعددت أساليبه، وبما أن السجن هو أبرز مظهر من المظاهر الدالة على وجود القمع، فقد انتشرت السجون بكثرة انتشاراً أفقياً وعمودياً، ليكون عنوان الزمن العربي بماضيه وحاضره، ولذلك كان الزمن دائرياً تقريباً، ولا يسير إلى الأمام، لأنّ المستقبل غير واضح على الرغم من أن الشخصيات تهفو إليه عبر الكتابة ببصيص أمل خافت، فكان الزمن العربي دائرياً، مغلقاً على شاكلة فضاء السجن المغلق.

نستنتج في نهاية دراستنا لعنصر الزمن في روايات عبد الرحمن منيف ذلك التماثل الكامل بين شخصياته الروائية والزمن، إذ يبرز ويتشكل بحسب المشاعر وفي انعكاسه عليها. كما يتميز ـ الزمن ـ بالاتساع والإطلاق، إذ نادراً ما يلجأ منيف إلى تحديد الزمن بالدقة، إذا استثنينا حديثه عن زمن السجون والتعذيب، فيمتد الزمن عنده امتداداً واسعاً ليشمل فترات زمنية طويلة سمتها الهزائم والانكسارات.

لا يفصل جورج لوكاتش بين الجنس الأدبي والزمن التاريخي، وبين شكل الاغتراب والأسباب التي أفضت إليه، ولا بين الرواية والمجتمع الرأسمالي، واغتراب الإنسان في الزمن الجديد على صورة زمانه. وانطلاقاً من هذا التصور، لم يختر عبد الرحمن منيف من أزمنة العرب التاريخية إلا أزمنة الهزائم، ولم تجد شخصياته في زمنها غير الخيبات. لقد تحول زمن العرب بأكمله ـ عند منيف ـ إلى زمن يؤرخ للسقوط والضياع، ويتجاوز السقوط الماضي والحاضر ليمتد إلى المستقبل، فقد صدر الكاتب روايته "حين تركنا الجسر" بإهداء

ونبوءة تنذر بالخيبة "... **ذكرى خيبات كثيرة مضت.. وأخرى على الطريق.. ستأتي**"(70).

أراد عبد الرحمن منيف أن يحول الزمن العربي إلى سياط تجلد به الشخصية ضمير الشرقيين، وتجلد به نفسها أيضاً، فجاء الزمن معادياً للشخصية، معجلاً بهزائمها. وزمن مثل هذا لا يكون إلا مفلساً مندحراً مهزوماً. وبذلك تتطابق صورة الزمن مع صورة الشخصية المهزومة، فلا تتقدم وتتجاوز، بل تظل متشبثة بالماضي، عاجزة.

وإذا كان الزمن في روايات عبد الرحمن منيف ماضوياً، فإن انعكاساته وتأثيراته موجودة ومستمرة، فالماضي ليس ما وقع من قبل فقط، بل إنه يملك فعالية مستمرة، ما يزال في حالة كينونة، موجوداً ويتفاعل فيما حوله. "**فكل عمل نؤديه لا يفر منا أو يتلاشى، وإنما هو يضيف إلى الشخصية ويمتزج بها ويبدل منها. إن الماضي ذاته باتحاده بحياتنا ويحاضرنا، يتغير ويتقدم، فهو ليس ماضيً ركود، وإنما هو ماضٍ حي يتغير مع حياتنا الشخصية**"(71).

لكن، عندما ندرك أن الماضي كان منا للتعذيب والبكاء والصمت في غياهب السجون، فإن الحاضر على صورة الماضي لا يقل قبحاً وبشاعة منه، إنه زمن الضياع والتشرد والقتل والجنون.

يكمن عطب الزمن العربي في الجذور، في الماضي، وقد حاول منصور عبد السلام في رحلته للعمل في البعثة الأثرية أن يبحث عن الألواح الأثرية، علّه يكتشف العطب الذي سبب المأساة المعاصرة، "**لو ألقينا نظرة على التاريخ المعاصر، وعد بلفور، الرصاصة الأولى الثورات، الهزائم، أين هي الحقائق؟ أين هي مصادر التاريخ.. ما هو تاريخنا؟**" (72). ويكتشف أن تاريخنا جملة من الأكاذيب، صنعت المآسي والخيبات، وحولت الأحلام إلى هزائم، فجاءت روايات عبد الرحمن منيف لتتقصى زمن الهزيمة وتعري آثاره التي تبدو في كل الأشياء.

وكان الزمن الروائي على صورة الواقع الحياتي، مقطعاً، يفتقد إلى الترتيب؛ ففي ظل عصر عربي من هذا النوع، يتطلب الأمر - كما يقول منيف - "**ليس فقط تكسير الزمن أو اجتراح أساليب غير مألوفة، إنه يتطلب جنوناً فنياً متميزاً وقوياً لكي يوازي الجنون الذي اجتاح الوطن من أقصاه إلى أقصاه**"(73).

الهوامش:

1-Michel Raymond le roman, Edit. Armand colins, Paris 1988, p. 149.

2- هانز ميرهوف، الزمن في الأدب، ص 33.

3- عبد الرحمن منيف، تقاسيم الليل والنهار، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 1989، ص 9.

4- عبد الرحمن منيف، التيه، ص 99.

5- شاكر النابلسي، مدار الصحراء (دراسة في أدب عبد الرحمن منيف) المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 1991، ص 232.

6- عبد الرحمن منيف، التيه، ص 18.

7- المصدر السابق، ص 210.

8- عبد الرحمن منيف، الأخدود، ص 11.

9- عبد الرحمن منيف، التيه، ص 430.

10- عبد الرحمن منيف، بادية الظلمات، ص 195 - 196.

11- المصدر نفسه، ص 506.

12- عبد الرحمن منيف، الأخدود، ص 188.

13- عبد الرحمن منيف، التيه، ص 361.

14- المصدر نفسه، ص 390.

15- المصدر السابق، ص 506 - 507.

16- المصدر نفسه، ص 535.

17- عبد الرحمن منيف، الكاتب والمنفى، ص 176.

18-Georges Lukacs, Le roman historique, p. 56.

19ـ عبد الرحمن منيف، الأشجار واغتيال مرزوق، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط6، 1996، ص 55.
20ـ المصدر نفسه، ص 54.
21-Henri Bergson, la pensée de le mouvement, p 171.
22ـ عبد الرحمن منيف، الكاتب والمنفى، ص 191.
23ـ عبد الرحمن منيف، الأشجار واغتيال مرزوق، ص 64.
24ـ المصدر نفسه، ص 69.
25ـ المصدر نفسه، ص 88.
26ـ المصدر نفسه، ص 137.
27ـ عبد الرحمن منيف، سباق المسافات الطويلة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط5، 1992.
28ـ جاسم الموسوي، الرواية العربية النشأة والتحول، دار الآداب، بيروت، ط2، 1998، ص 331.
29ـ المصدر السابق، ص 81.
30ـ المصدر السابق، ص 21.
31ـ المصدر نفسه، ص 354.
32ـ المصدر نفسه، ص 334.
33ـ المصدر السابق، ص 249.
34ـ المصدر نفسه، ص 130.
35ـ عبد ا لرحمن منيف، شرق المتوسط، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط8، 1991، ص 127.
36ـ المصدر السابق، ص 7.
37ـ المصدر نفسه، ص 7.
38ـ المصدر السابق، ص 7.
39ـ المصدر نفسه، ص 9.
40ـ المصدر نفسه، ص 167.
41ـ مصطفى غالب، برغسون، ص 115.
42ـ عبد الرحمن منيف، شرق المتوسط، ص 16.
43ـ عبد الرحمن منيف، الآن.. هنا أو شرق المتوسط مرة أخرى، ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 1991، ص 26.
44-Henri Bergson, essays sur les données immédiates de la conscience, in les etudes bergsonienness, vol. 8, PUE, Paris, 1960, p. 67.
45ـ عبد الرحمن منيف، شرق المتوسط، ص 93.
46ـ المصدر نفسه، ص 22.
47ـ المصدر السابق، ص 176.
48ـ المصدر السابق، ص 134.
49-Henri Bergson, la pensée et le mouvement, p. 171.
50 ــ عبد الرحمن منيف، الآن.. هنا، أو شرق المتوسط مرة أخرى، ص 50.
51-Gérard Genette, Figures III, p. 129.
52ـ عبد الرحمن منيف، بادية الظلمات، ص 6.
53ـ عبد الرحمن منيف، الآن.. هنا أو شرق المتوسط مرة أخرى، ص 179.
54ـ المصدر نفسه، ص 185.
55ـ المصدر نفسه، ص 202.
56ـ المصدر نفسه، ص 295.
57ـ المصدر نفسه، ص 295.
58ـ المصدر السابق، ص 391.
59ـ المصدر نفسه، ص 392.
60ـ شاكر النابلسي، مدار الصحراء، ص 233.
61ـ عبد الرحمن منيف، الأشجار واغتيال مرزوق، ص 19.
62ـ المصدر نفسه، ص 23.
63ـ المصدر السابق، ص 217.
64ـ المصدر نفسه، ص 206.
65-Henri Bergson, la pensée et le mouvement, p. 165.
66-Gérard Genette, Figures III, p. 109.
67ـ عبد الرحمن منيف، الأشجار واغتيال مرزوق، ص 219.
68ـ المصدر نفسه، ص 235.
69ـ عبد الرحمن منيف، الآن.. هنا أو شرق المتوسط مرة أخرى، ص 297.
70ـ عبد الرحمن منيف، حين تركنا الجسر، ص 50.
71ـ مصطفى غالب، برغسون، ص 116 ـ 117.
72ـ عبد الرحمن منيف، الأشجار واغتيال مرزوق، ص 291.
73ـ عبد الرحمن منيف، الكاتب والمنفى، ص 189.

نازك الملائكة والشعر العربي الحديث

□ محمد حسين طربيه*

إذا كان ثمة سمات مشتركة تميز جيل الرواد من شعراء الحداثة العربية فإن تلك السمات تتمثل في أمرين الأول: إن إقدامهم على تحديث القصيدة العربية في الشكل والمضمون كان نتيجة وعي عميق ومعرفة أكيدة وإحساس صادق بضرورات ذلك التحديث، انطلاقاً من معرفتهم الواسعة والعميقة بالشعر العربي القديم الكلاسيكي منه والرومانسي مع قدرتهم على النظم فيهما، إضافة لتأثرهم بالحداثة الشعرية في الغرب ولاسيما الشعر الإنكليزي، أما الأمر الثاني: وهو نتيجة للأول فهو اعتبارهم التحديث في الشعر سواء أكان ذلك في أساليب القول أم الخطاب الشعري أم مضامين الشعر جزءاً من تحديث الحياة العربية برمتها وفي ميادينها كلّها الاجتماعية والسياسية والثقافية والفنية، وليس مجرد تغيير في الأشكال، أو ابتكار الجديد منها لمجرد جدته، على نحو ما تشير شهاداتهم التي أدلوا بها لمجلة الآداب اللبنانية في عددها الثالث آذار عام 1966م وهو عدد مخصص للشعر العربي الحديث.

وإذا كان هذان الأمران يتبديان على نحو واضح وجلي في تلك الشهادات، وفي مقالات وأبحاثهم النقاد الأدبيين عن الحداثة الشعرية العربية في العدد نفسه. فإن الأمر يبدو أكثر وضوحاً وأشد جلاءً عند السيدة نازك الملائكة، إذ إنها تتميز من معظم شعراء الحداثة العربية بأنها تجمع في شخصيتها الأدبية بين الشاعرة المرهفة، والناقدة الذوّاقة، والباحثة المثقفة. وها هي ذي تشير في كتابها المعروف "**قضايا الشعر المعاصر**"(1) إلى أسباب أربعة رئيسة لظهوره تعدها جذوراً اجتماعية له

1 ـ **النزوع إلى الواقع**: فالشاعر الحديث يريد أن يتحرك ويندفع إلى البناء والإنشاء وإعمال الذهن في موضوعات العصر ومشكلاته التي لا يجد معها وقتاً لترف القيود العروضية، وبطر القافية الموحدة؛ إذ تقول: "**تتيح الأوزان الحرة للفرد العربي المعاصر أن يهرب من الأجواء**

---

* أديب من سورية.

الرومانتيكية إلى جو الحقيقة الواقعية التي تتخذ العمل والجد غايتها العليا، وقد تلفت الشاعر إلى أسلوب الشطرين فوجده يتعارض مع هذه الرغبة عنده لأنه من جهة مقيد بطولٍ محدد للشطر وبقافية موحدة لا يصح الخروج عنها، ولأنه من جهة أخرى حافل بالغنائية والتزويق والجمالية العالية"(2).

2 ـ **الحنين إلى الاستقلال**: فالشاعر الحديث يرفض أن يكون تابعاً أو أسيراً لامرئ القيس أو المتنبي أو المعري، وهذا ما يدفعه إلى البحث عن مواهب كامنة غير مستغلة تعطيه شخصيته المتفردة التي تميزه من أسلافه فوجد في الثورة على القوالب مُتَنَفَّساً لهذه الحرفة إلى الاستقلال فثار عليها وهي تقول في ذلك "**ولا ريب في أن هذه النزعة هي تفسير ما نراه من إيغال بعض الناشئين من الشعراء في التطرف والاندفاع، وقد ظنوا أن الأوزان القديمة عاطلة عن القيمة وتعالوا حتى على القواعد الشعرية التي رسخت عبر مئات من سنوات الشعر واللغة**"(3).

3 ـ **النفور من النموذج**: أي النموذج الشعري المعروف الذي ينقسم فيه البيت شطرين متساويين ووحدات معزولة هي الأبيات المستقل كل بيت منها بمعناه ذلك المعنى الذي لا بد أن ينتهي بانتهاء البيت أو حتى الشطر أحياناً وفي ذلك تقول "**فرضت الأشطر المتساوية أن تكون العبارات متساوية إلى حد ما أو مقسومة إلى قسمين متساويين، وفي هذا ما لا يروق للشاعر الحديث الذي يميل إلى التعبير فيستعمل عبارة قصيرة ذات كلمتين أحياناً وقد يروق له أن تستوعب عبارة واحدة بيتين أو ثلاثة... لقد وجد الشاعر الحديث نفسه محتاجاً إلى الانطلاق من هذا الفكر الهندسي الصارم الذي يتدخل حتى في طول عبارته وليس هذا غريباً في عصر يبحث فيه عن الحرية ويريد أن يحطم القيود وأن يعيش ملء مجالاته الفكرية والروحية، والواقع أن إحدى خصائص الفكر المعاصر أنه يكره النسب المتساوية ويضيق بفكرة النموذج ضيقاً شديداً**"(4).

4 ـ **إيثار المضمون**: فالشاعر الحديث يريد أكثر ما يريد التعبير إلى أقصى درجة ممكنة في حين أن نظام الشطرين يريد من الشاعر أن يضحي بحرية التعبير في سبيل شكل معين محدد سواء أكان ذلك في الوزن الشعري أم في القافية الموحدة التي تفرض نفسها أحياناً على الفكرة وقد تبددها. وتقول في هذا: "**إن الأسلوب القديم عروضي الاتجاه يفضل سلامة الشكل على صدق التعبير وكفاءة الانفعال ويتمسك بالقافية الموحدة ولو على حساب الصور والمعاني التي تملأ نفس الشاعر، وكل هذا إيثارٌ للأشكال على المضمونات، بينما يريد الشاعر المعاصر أن ينشغل بالحياة نفسها، وأن يبدع منها أنماطاً تستنفد طاقاته الفكرية والشعورية الزاخرة**"(5).

ومن الملاحظ أن هذه الأسباب متداخلٌ بعضها في بعض ومؤثر كل منها في الآخر على نحو جلي، هذا من جهة ومن جهة أخرى فإن تلك الأسباب ليست أسباباً أدبية أو شكلية أو عروضية فحسب بل هي أيضاً ذات بعد فكري ـ اجتماعي ـ سياسي غير خفي، ولاسيما إذا علمنا أن المؤلفة تضيف إليها أسباباً فرعية أخرى أبرزها: ضيق الشباب بهالة التقديس التي يحيط بها النقاد العرب أدبنا القديم وكأنه كمال لا غاية بعده، ولا يأتيه الباطل لا من أمامه ولا من خلفه. وبرمهم بأغراض الشعر القديم من مديح وهجاء وفخر ورثاء مما يمكن معه القول إنها أغراض أصبحت في العصر الحديث غير ذات محل.

لكنها تعود لتؤكد بموضوعية الباحث المنصف والناقد الحصيف "**أن حركة الشعر الحر بصورتها الحقة الصافية ليست دعوة لنبذ شعر**

الشطرين نبذاً تاماً ولا هي تهدف إلى أن تقضي على أوزان الخليل وتحل محلها وإنما كان كل ما ترمي إليه أن تبدع أسلوباً جديداً توقفه إلى جوار الأسلوب القديم وتستعين به على بعض العصر المعقدة"(6)

على أنها تشير في موضع آخر من كتابها إلى الجانب الاجتماعي للرفض أو الريبة أو التحفظ الذي جوبهت به حركة الشعر الحديث وتسوغ ذلك بالقول: "**فما هذا التحفظ في الواقع إلا صوت التماسك والأصالة في شخصية الأمة التي ترفض أن تنهار بإزاء كل فكرة جديدة تعرض، وإلا لم تعد أمة ولم يعد في إمكانها أن تحفظ تراثها**"(7) وتضيف: "**إنما كانت فكرة إقامة القصيدة العربية على التفعيلة بدلاً من الشطر صادمة للجمهور لأنها سألته أن يحدث تغييراً أساسياً في مفهوم الشعر عنده، وقد كان لا بد للجمهور العربي وهو يحمل ثقافة غنية عريقة أن يتماسك في وجه هذا الطلب المفاجئ ويرفضه ريثما يدرسه ويفسح له مكاناً**"(8).

***

على أن التحفظ الذي تبديه السيدة الملائكة ـ والذي رافق حركة الشعر الحديث ولا يزال ـ قد أبداه الكثيرون من الكتاب من قبل وعلى رأسهم د. طه حسين إذ تطرق إلى هذا الموضوع في كتابه "من أدبنا المعاصر" فكتب تحت عنوان "التجديد في الشعر" منوهاً إلى أن التجديد قد حصل في مراحل سابقة من مسيرة الشعر العربي والحياة العربية، وهو أمرٌ لا بد من وقوعه بشرط ألا يكون مجرد تقليد للآخرين وألا يكون فيه سخف وإسفاف... يقول: "**ليس على أحد حرجٌ في التجديد في الشعر أوزانه وقوافيه، وقد جدد القدماء من العرب في شعرهم فابتكروا في الإسلام أوزاناً لم تكن في العصر الجاهلي، وابتكروا في العصور المتأخرة أوزاناً لم تكن في العصر الإسلامي الأول وصنعوا بالقافية مثلما صنعوا بالوزن... جدد الشعراء في أوزان الشعر وقوافيه كما جددوا في صوره ومعانيه ملائمين بذلك بين شعرهم وحضارتهم وما كان لهم من أمزجة جديدة ومن طبيعة جديدة أيضاً، وضاق بعض المحافظين فلم يصنعوا شيئاً ولم يصدوهم عن التجديد**"(9). ويضيف: "**والأصل في الفن حرية خالصة من جهة وقيود ثقال من جهة أخرى؛ حرية في التعبير وطرائفه وما يبتكر فيه من المعاني والصور، وقيود يفرضها صاحب الفن على نفسه في مذاهب الأداء يلتزمها هو ولا يلزمه إياها أحد غيره، وقد عرفت الإنسانية شعراً رائعاً خالداً لم يعرف القافية لأنها لم تلائم طبيعته ولا نفسيته ولا بيئته... فليس على شبابنا من الشعراء بأس فيما أرى من أن يتحرروا من قيود الوزن والقافية إذا نافرت أمزجتهم وطبائعهم، لا يطلب إليهم في هذه الحرية إلا أن يكونوا صادقين غير متكلفين وصادرين عن أنفسهم غير مقلدين لهذا الشاعر الأجنبي أو ذاك ومبدعين فيما ينشؤون غير مسفين إلى سخف القول وما لا غناء فيه**"(10).

والشيء نفسه أو ما يشبهه فعله كثيرون من دارسي الشعر العربي ونقاده ومؤرخيه ومن أبرزهم الدكتور إحسان النص وهو الأستاذ الجامعي المعروف ـ حيث ماثل بين التجديد في العصر العباسي استجابة لظروف العصر الحديث وقال: "وكان طليعة المنادين بالتجديد والخروج على **أساليب القدماء أبو نواس الحسن بن هانئ، فقد سخر من استهلال قصائد المديح بالوقوف على الأطلال وبكاء الديار والنسيب التقليدي وقال في ذلك أشعاراً كثيرة، وكان يدعو الشعراء إلى استمداد المعاني من بيئتهم وعصرهم، وعنده أن استهلال القصيدة بوصف الخمرة هو ثمرة تطور تمليه عليه البيئة العباسية ومن الشعراء والوشاحين من ساروا في طريق**

التجديد ولم يتعلقوا بالقديم فخرجوا في أشعارهم وموشحاتهم عن أوزان الشعر الخليلي وأساليب القدماء"(11). ويتابع "**وفي العصر الحاضر تجدد النزاع بين القديم والجديد ولكن في صورة أخرى فالمحافظون التزموا في شعرهم الأوزان التقليدية ورأوا أنها وحدها جديرة باسم (شعر)، ومن أشهر المتعصبين للقديم الأستاذ مصطفى صادق الرافعي رحمه الله الذي كان لا يرى في الشعر الحديث إلا ثرثرة، ولكن المجددين ساروا في طريق مغايرة ورأوا أن لكل عصر ولكل بيئة شعراً يلائمها، وقد بدأت حركة التجديد بشعر التفعيلة الذي أوجدته الشاعرة العراقية نازك الملائكة وأطلقت عليه مصطلح الشعر الحر، وتابعها في النظم على هذا النهج شعراء آخرون...**"(12).

وقد زامل الدكتور النص الشاعرة العراقية الراحلة في التدريس بقسم اللغة العربية في الجامعة الكويتية منذ عام 1979م وحتى وفاتها حيث رثاها مشيداً بدورها في حركة الشعر العربي الحديث إبداعاً وتنظيراً وهو وإن خالفها في تسميتها الشعر الحديث بالشعر الحر فإنه قد وافقها في نفي صفة الشعر عن ما سمي قصيدة النثر وفي حصر دلاله الشعر الحديث في شعر التفعيلة الذي يشرحه شرحاً تعليمياً في معرض الموافقة والرضا والقبول حيث يقول: "**كان لنازك حضور فاعل في تطوير عروض الشعر العربي فأوجدت النمط الشعري الجديد الذي أطلقت عليه مسمى (الشعر الحر) وهو في واقع الأمر ليس شعراً حراً طليقاً من القيود، وإنما هو شعر موزون ولكنه لا يلتزم أوزان الخليل ونظام القصيدة فيها ولكنه يلتزم بناء البيت الشعري على التفعيلات، ولذلك فإن التسمية الحقيقية له هو شعر التفعيلة**"(13). ويضيف "**وشعر التفعيلة يختلف عن الشعر الخليلي في كونه شعراً موزوناً على نهج التفعيلة، وتبنى القصيدة فيه على نظام الشطر الواحد بدلاً من شطرين، والمعنى لا ينتهي في البيت الواحد شأن الشعر الخليلي وإنما يؤدي في عدد من الأشطر تمثل في مجموعها منظومة معنوية، وشعر التفعيلة يقتضي من الشاعر اختيار البحور ذات التفعيلات المتساوية: الرجز والرمل والكامل والمتقارب والهزج والمتدارك، ولا يشترط في هذا النهج تساوي الأشطر في الطول**"(14).

حول التسمية:

ومثلما خالف الدكتور النص الشاعرة والناقدة العراقية الملائكة في تسمية هذا الشعر الجديد فإن كثيرين أيضاً قد خالفوها في ذلك. من هؤلاء الأديب الفلسطيني المقيم في العراق جبرا إبراهيم جبرا حيث يقول في مقالة له "**إن تسمية الناقدة لهذا الشكل من الشعر بالحر هي تسمية خاطئة من أساسها لأن مصطلح الشعر الحر هو ترجمة حرفية لمصطلح غربي هو Free verse بالإنكليزية، وقد أطلقوه في الغرب على شعر خالٍ من الوزن والقافية كليهما**"(15).

وكذلك فعل الناقد المصري الدكتور محمد النويهي إذ قال "**هذا الشعر الجديد الذي أنشأته نازك الملائكة وبدر شاكر السياب والذي سمته نازك مخطئة بالشعر الحر**"(16).

أما الشاعر العربي السوري سليمان العيسى فقد كان أكثر تفصيلاً وتعليلاً في رفضه لتسمية هذا الشكل الشعري الجديد بالحر إذ قال "**حذار من كلمة الشعر الحر فهي تسمية لا تملك شيئاً من الدقة ولا تنطبق على التجربة الجديدة فيما نرى... إننا نلح على أحد التعريفين الشعر الحديث أو شعر التفعيلة، ولعل التعريف الثاني هو الأصح والأدق، أما الحرية هنا فهي عدوة الفن ولا تعني شيئاً غير الفوضى والركاكة والابتذال**"(17).

وعلى الرغم من هذه الشواهد التي اخترناها من أقوال نقاد وباحثين وشعراء عرب ـ على سبيل

المثال لا الحصر ـ ممن رفضوا تسمية الشعر الحر رفضاً معللاً فإن السيدة الملائكة لم تأبه لكل ذلك بدليل أن طبعات كتابها اللاحقة ومنها الطبعة الرابعة ـ وهي التي اعتمدناها في هذا البحث ـ الصادرة في العام 1974م. قد أبقت فيها تلك التسمية كما وردت في الطبعة الأولى لكتابها. مع أنها كتبت لتلك الطبعة الرابعة مقدمة جديدة أخرى خاصة لها ومستفيضة تناولت فيها بالرد ما تعرض له كتابها من نقد، ولم ترد عبر ذلك على مسألة التسمية.

إنه لما يلفت النظر فعلاً ويدعو للتأمل والبحث تجاهل المؤلفة ما انتقدت به لجهة تسمية "الشعر الحر" وإصرارها على تلك التسمية على الرغم من تأكيدها في مواضع مختلفة من كتابها أن لهذا الشعر الجديد قيوداً وزنية عروضية أشد وأقسى من قيود الشعر القديم وأكثر إرهاقاً باعتبار الشعر الحديث يكرر التفعيلة الواحدة ضمن عدد محدد من البحور مما يتنافى مع تسميته بالشعر الحر، ومن ذلك قولها على سبيل المثال "..**وما لم يدرك الشعر العربي خطورة موقفه في هذا المفرق الموسيقي من تاريخ الشعر العربي ومدى ما يمكن أن يسقط فيه من أغلاط ذوقية وعروضية وهو يندفع فإن حركة الشعر العربي ومدى ما يمكن أن يسقط فيه من أغلاط ذوقية وعروضية وهو يندفع فإن حركة الشعر الحر تسقط يوماً بعد يوم في هاوية مبتذلة ما كنا نحب أن تصير إليها**"(18).

حول البدايات:

حاول كثيرٌ من الباحثين والنقاد ومؤرخي الأدب أن يجدوا للشعر الحديث جذوراً في القرآن الكريم وفي الموشحات والأزجال وسوى ذلك من أشكال فنية تتجاوز الشكل التقليدي المنقسم شطرين متساويين والمعتمد القافية الموحدة...

وكلها محاولات لتأصيل الشعر الحديث وربطه بالموروث.

وخلافاً لكل تلك المحاولات فلا بد من القول إن الشعر الحديث هو ابن العصر الحديث ووليد شرعي للتطورات العميقة الجذرية التي أصابت الحياة العربية في ميادينها كلها، ولا شك أنه متأثر بالغرب من جهة، ومرتبط بوعي عميق وإدراك مؤكد لدى رواده الأوائل لضرورته وأهميته، فلا يمكن والحالة هذه الكلام إلا عن إرهاصات لذلك الشعر فحسب، وهذا ما فعلته السيدة الملائكة إذ عدت بعض قصائد علي أحمد باكثير ومحمد فريد أبو حديد ومحمود حسن إسماعيل ولويس عوض وعرار شاعر الأردن وغيرهم إرهاصات للشعر الحر ـ كما تقول ـ وقد أثبت قصيدة منشورة قبل عام 1947 للدكتور بديع حقي... ومنها:

أي نسمة
حلوة الخفق عليلة
تمسح الأوراق في لين ورحمة
تهرق الرعشة في طيات نغمة
وأنا في الغاب أبكي
أملاً ضاعَ وحلماً ومواعيد ظليلة
والمنى قد هربت من صفرة الغصن النحيلة
فامحى النور وهام الظل يحكي
بعض وسواسي وأوهامي البخيلة

***

ولكنها لا تعد هذه القصيدة بداية للشعر الحر لأن صاحبها لم يكن واعياً إلى أنه يستحدث أسلوباً وزنياً جديداً، ولم يكن صاحب دعوى تجديد معلنة جادة، ولذا فهي تؤكد أن قصيدتها (الكوليرا) المكتوبة عام 1947 والمنشورة في ديوانها "شظايا ورماد" الصادر عام

1949 مصحوبة بدعوى واعية معلنة جادة هي البداية الرسمية للشعر الحديث، لكنها تستدرك برصانة وإنصاف بالقول: "**أعتقد أنني لو لم أبدأ أنا حركة الشعر الحر لبدأها بدر شاكر السياب يرحمه الله، ولو لم نبدأها أنا وبدر لبدأها شاعر عربي آخر غيري وغيره. لأن الشعر الحر قد أصبح في تلك السنين ثمرة ناضجة حلوة على دوحة الشعر العربي بحيث حان قطافها ولا بد من أن يحصدها حاصد ما في أية بقعة من بقاع الوطن العربي، لأنه قد حان لروض الشعر أن تتبثق فيه سنابل جديدة باهرة تغير النمط الشائع وتبتدئ عصراً أدبياً جديداً كله حيوية وخصب وانطلاق**"(19).

وقد تناول الشاعر الراحل نزار قباني مسألة بدايات الشعر الحديث، والخلافات حول ذلك بأسلوب ساحر حين قال: "**المهم أن التجديد حصل في فترة تاريخية متقاربة جداً ولا أهمية أبداً أن يسبق الواحد الآخر بمسافة ذراع أو نصف ذراع أو ثانية أو جزء من أجزاء الثانية؛ لأن التجديد في الشعر لا تنطبق عليه قواعد مباريات السباحة**"(20).

***

وإذا كانت السيدة الملائكة قد أشارت بكل وعي وإنصاف ورصانة إلى بعض عيوب الشعر الحديث المرتبطة بالتدفق في أوزانه ومن أهمها طول الجملة الشعرية في القصيدة والخواتيم الضعيفة للكثير من قصائده وحتى من قصائد رواده، فإنها من جهة ثانية تنبأت بمصير سيئ للشعراء ضحلي المواهب مستسهلي ركوب موجة الشعر الحديث، وحذرت من الاستسلام لسهولة الظاهرة في أوزانه وذلك بقولها: "**نحب أن نحذر من الاستسلام المطلق لحركة الشعر الحر، فقد أثبتت التجربة عبر السنين الطويلة أن الابتذال والعامية يكمنان خلف الاستهواء الظاهري في هذه الأوزان**"(21). وتضيف في موضع آخر "**ستتقدم الحركة في السنين القادمة حتى تبلغ نهايتها المبتذلة فهي اليوم في اتساع سريع صاعق، ولا أحد مسؤول عن أن شعراء نزري المواهب ضحلي الثقافة سيكتبون شعراً غثاً بهذه الأوزان الحرة**"(22).

وإذا كانت تلك نبوءة فإن الشاعر شوقي بغدادي بوصفه وتحليله لحركة الشعر الحديث في سوريا فيما يسميه هجمة الستينيات يؤكد تلك النبوءة إذ يقول: "**مع الستينات تبدد لدى شعراء هذه المرحلة التحفظ الذي كان يلازم شعراء الخمسينات وانطلق الشكل الفني للشعر بجرأة أبعد مدى، وبدا كأن دور جيل الستينات هو الأخذ بيد هذا الوليد الجديد؛ ونعني تيار الحداثة الذي بدأت ملامحه بالتشكل في الخمسينات، والاندفاع به فيما يشبه المغامرة نحو نمو أسرع بحقنه بالمقويات والمنشطات المستمدة من طبيعة الأوضاع السياسية المستجدة**"(23). ويضيف "**وهكذا نما الوليد الجديد وسيطر وتضخم ولكن من دون نضج حقيقي كبير حتى ليمكن القول إن هذا الوليد غدا في سنوات معدودات رجلاً ضخماً، ولكن بعقلٍ وقلبٍ ما يزالان ساذجين بالنسبة لجسده النامي الكبير الحجم**"(24).

وحقًا فإن نظرة متأنية فاحصة في ما ينشر في الصحف والمجلات الأدبية والسيارة في مختلف أقطار العروبة من نصوص على أنها شعر عربي حديث تجعلنا نرجح ـ إن لم نقل نؤكد ـ أن نبوءة السيدة الملائكة وغيرها من الشعراء الرواد والنقاد المتزنين قد تحققت إلى حد بعيد، كما تجعلنا نؤكد أن الشاعر هو الشاعر سواء كتب بالشكل القديم أم بالتفعيلة أم قصيدة النثر، فهو الذي يجعل من نصه شعراً بصرف النظر عن الشكل الذي يتخذه؛ لأن الإجادة والإبداع في

الشعر ليسا مقسومين على أساس الأشكال ولا على أساس الأجيال.

ومهما بولغ في تسويغ الرداءة في كثير من قصائد الشعر الحديث تحت يافطة التجريب وخصوصية التجربة وحرية المبدع، فإن النص الشعري الجيد يفرض نفسه على القراء وعلى نقاد الشعر ومتذوقيه. وإذا كانت الدعوة إلى التخلص من القيود الثقيلة في الشعر القديم شكلاً ومضموناً مشروعة فذلك لا يعني أبداً أن نتفلت من كل القيود، فتنقلب الحرية إلى تطرف والنظام إلى فوضى، وتغدو كتابة الشعر مباحة لكل أحد من دون موهبة أو إجادة أو معايير.

وهذا ما عبرت عنه السيدة الملائكة خلال حديثها عن مزالق الشعر الحر بقولها:

"سوف ينتهي التطرف إلى اتزان رصين... أما الشعراء الذين ذهبوا ضحية مزالق الشعر الحر فحسبهم أنهم هم الذين أنقذوا الشعر من الهاوية، فقد أعطونا نماذج للرداء والتخبط تحمينا من أن نقع في مثلها، فكانوا بذلك خلاص الشعر الحديث دون أن يدروا"(25).

وإذا كنا مطمئنين ـ ونحن نتحدث عن نازك الملائكة في الذكرى الخامسة لوفاتها ـ لحكم الزمن الذي يضع الأمور في نصابها فلا يبقى من ركام القصائد والأشعار التي تعج بها الصحف بمختلف أنواعها، وتقذف المطابع العشرات منها يومياً كمجموعات شعرية من دون عناية بمعايير أو احتفال بسويات فنية، فإن ذلك يضيف سبباً آخر للحديث عن أهمية رواد الشعر الحديث كنازك الملائكة وغيرها سواء أكان ذلك في وعيهم لضرورات التجديد أم في اعتبارهم الشعر الحديث شكلاً من الأشكال الفنية يوضع إلى جانب الشعر القديم وليس بديلاً عنه، أم في تنبؤهم بالنهاية السيئة للشعر الحديث إذا استمر بوتيرة متسارعة من التطرف والاندفاع من دون مواهب أو ضوابط أو معايير.

الهوامش:

(1) الملائكة نازك، قضايا الشعر المعاصر، بيروت دار العلم للملايين الطبعة الرابعة 1974.

(2) المصدر السابق، ص 56.

(3) الملائكة نازك، قضايا الشعر المعاصر، بيروت دار العلم للملايين الطبعة الرابعة 1974، ص 58

(4) نفسه، ص 60.

(5) نفسه، ص 61.

(6) الملائكة نازك، قضايا الشعر المعاصر، بيروت دار العلم للملايين الطبعة الرابعة 1974، ص 62

(7) نفسه، ص 50 ـ 51.

(8) نفسه، ص 51.

(9) حسين، د. طه، من أبناء المعاصر، القاهرة، الطبعة الثانية مارس 1959، ص 33 ـ 34.

(10) نفسه، ص 35 ـ 36.

(11) النص، د. إحسان، قضايا ومواقف، دمشق وزارة الثقافة، 2010، ص 164.

(12) نفسه، ص 165.

(13) نفسه، ص 462.

(14) نفسه، ص 463.

(15) جبرا، إبراهيم جبرا، مجلة أدب بيروت، شتاء 1963، ص 81.

(16) النويهي، د. محمد، مجلة الآداب بيروت، آذار 1966، ص 13.

(17) العيسى، سليمان، التراجم والنقد، كتاب مدرسي للعام 1971 ـ 1972.

(18) الملائكة، نازك، قضايا الشعر المعاصر، مصدر مذكور ص 68.

(19) الملائكة، نازك، قضايا الشعر المعاصر، مصدر مذكور ص 17.

(20) قباني، نزار، مقتن مع الشعر، ص 35.

(21) الملائكة، نازك، قضايا الشعر المعاصر، مصدر مذكور ص 48.

(22) الملائكة، نازك، قضايا الشعر المعاصر، مصدر مذكور ص 48.

(23) بغدادي، شوقي، انطولوجيا الشعر السوري ـ رحلة الستينات الجزء الثاني، دمشق عاصمة الثقافة العربية 2008، ص 21.

(24) بغدادي، شوقي، انطولوجيا الشعر السوري ـ رحلة الستينات الجزء الثاني، دمشق عاصمة الثقافة العربية 2008، ص 21.

(25) الملائكة، نازك، قضايا الشعر المعاصر، مصدر مذكور، ص 49.

❑❑

ثلاث قصائد.. للشاعر الألماني هاينس كالاو

□ ترجمة: عزام كردي *

محطة تقوية للإرسال..

قالت له... قبل أن يفترقا
هل ترى القمر..
ذلك القمر العالي.. والناصع البياض؟
عندما يطلع ثانيةً
أنظر إليه.. حيثما كنت
كما تنظر في المرآة
ففي الليالي.. ليالي وحدتي
سوف أنظر مثلك
إلى ضيائه
فهو سوف يكون مرآة حبنا
ومن خلاله دعنا
نبني طريق الشوق

أحنى رأسه فقط
قبّلها.. وصمت
الطريق إلى الطائرة
أحسّه بعيداً
فهي لا تعلم
هناك.. حيث سوف يقيم
يظهر القمر
في وقت آخر

**

* باحث من سورية.

أناشيد يومية عن الحب..

لماذا رحلت

وفارقت هذي الحياة

قبلي...

لماذا حدث ذلك

لماذا تركتني هاهنا وحيداً

لماذا إذاً كنت...

تعدينني دوماً...

بأنك لن تنسيني أبداً

لماذا تحطّم الآن آخر شيء أحبّه

في هذه الدنيا

لماذا عليّ أن أعيش

وحيداً بدونك

وفيم هذا الموت

كنت معي في كلّ شيء

وكان حولك يدور كلُّ شيء

بسمتك.. يداك.. كلُّ شيء

ماذا أفعل الآن... والآن قد انتهى

كلُّ شيء.. كلُّ شيء

**

أحبّك..

أحبّك

تعني.. صليني

أحبّك

تعني.. تعالي ننجب أطفالاً

أحبّك تعني أيضاً

ابق بقربي.. حتى نفنى

أحبّك

تعني

بأن أكون كما شئت

وأبقى ظلّك.. نافعاً

كما.. لا يمكن لغيري أن يكون

أحبّك

تعني دائماً

أنّي أريدك لي

لي وحدي.. دون سواي

موعوداً معك بالسعادة

فنحن عندما نحبّ بعضنا

يصبح لكلمة أحبّك.. أروع معنى

□□

صاحبة الجلالة

□ ثائر زين الدين *

(1)

تلميذ

إلـى متى

أيتها المرأةُ

ياصاحبة الجلالةْ !؟

إلـى متى

يرتجفُ العالمُ

– مثلَ ورْقَةٍ يهزها الخريفُ –

حين تعبرينَ أمامي !؟

إلـى متى أسألُ:

– ما المرأةُ؟

ما السِّرُّ الذي تخفيهِ !؟

ماحقيقةُ الدوارِ،

والنزيفِ في الأعماق؟

ماحقيقةُ الضيقِ الذي

أحسّه في لغتي،

والعجزِ في كلامي!؟

إلـى متى

أظلُّ

كالتلميذِ

فوقَ مقعدِ الدرسِ

وهذا البردُ

قد أوشكَ أن

ينهَشَ

في

عظامي!؟

28 آب 2009

(2)

ســـؤال

لا تسأليني ! لم يجدْ غيري الجوابا !

لا تسألي ؛ كَم حبّروا ورقاً ،

وكم طرحوا كتابا !؟

الحبُّ – أنتِ ؛ ترفرفينَ بثوبكِ الورديِّ

في جنباتِ هذا البيت

* شاعر من سورية.

تَسرِقُكِ الفراشةُ فَوقَ أحواضِ الزهورِ
فتختفينَ كنحلةٍ في قلبِ زنبقةٍ ؛
تعتق عطرها حيناً وطابا
والحبُّ – أنتِ
وقد جلستِ تعلّمينَ صغيرَكِ اللاهي
القراءةَ والحسابا
والحبُّ – أنتِ ،وقدْ وقفتِ كريّةٍ هدموا معابدَها
وفرّقتِ السنونَ عبادَها ،
الفجرُ أوشكَ – خلفَ أستارِ النوافذِ – يملأُ الدنيا
وعاشِقُكِ الشقيُّ – كعادةِ الأطفالِ –
يلقي الرأسَ في حضنكِ مُعتذراً ؛
فتحجبُ مقلتيكِ غشاوةُ الرأفةِ ...
تنسينَ " الجريمةَ " !
والعقابا !
والحبُّ – أنتِ،وقدْ تحدّرَ من جبينكِ لؤلؤٌ فوقَ الفراشِ
وراحتِ الشفتانِ ترتعشانِ
وانغلقتْ جفونكِ
خوفَ أن تجِدَ السعادةُ كوّةً فتفرَّ منها
ثُمَّ كتَمَ ثغرُكِ اللاّئبُ آهاتٍ عذابا.

السويداء 15 / 9 / 2010

(3)

غيرة

هل رأيتِ إذاً كيفَ مَرّتْ بنا ؟
كيفَ ألقت تحيّتَها؟
أيُّ عفريتةٍ حملتها!
وأيُّ الشياطينِ ألبسَها
كُلَّ هذا الغنجْ!
(تمتمتْ جارةٌ لصديقتها)
- بلِ ألاحظتِ كيفَ أضاءتْ كمرجٍ من الأُقحوانِ ملامِحُهَا ،
وتململَ زوجٌ من الحجلِ البضّ في صدرها؟
كيفَ رفرَفَ شالٌ ثقيلٌ من العطرِ ،
قُدّامَ خطوتها؟!
فأضافتْ صديقتُها :
- أوتأمَنُ واحدةٌ أن يعودَ إليها فتاها
وهذي اللّبوَةَ في الحيِّ
تَشتَمُّ أنفاسَ كُلِّ الذكورِ
ولو في المهادِ
وتصطادُ أغلى المُهَجْ!
ثُمَّ دارَ حديثٌ طويلٌ؛
ودارَتْ فناجينُ من قهوةٍ
وكؤوسُ شرابٍ!

وقدْ قَدِمتْ نسوةٌ من وراءِ شبابيكهنَّ

وحِكنَ الحكاياتِ عَنْ مَكْرِها وغواها

وسيقتْ حُجَجْ!

كانت الريحُ تجمَعُ أشلاءَ أصواتهنَّ

وتنثُرُها فوقَ شرفَتِها

وهي تسقي نباتاتها

وتلوّحُ ضاحكةً:

" أيّها الربُّ هوِّن على النسوةِ الغاضباتِ

فديتك واقبل دعائي لهن

بقرب الفَرَجْ!! "

2010/10/28

(4)

فراشـــــة

من أينَ جئتِ

تُرى مررتِ بثغرها

فتخضّبَ الزغبُ الرهيفُ

بقطرتينِ من العسلْ؟!

من أين جئتِ؟

ترى مررتِ بشعرها

فتساقطَ الليلُ الثقيلُ على جناحِكِ

مشبعاً بالياسمينِ

وضجَّ خافقكِ الصغيرُ

بما حَمَلْ؟!

من أينَ جئتِ

لعلَّ أزهارَ البنفسجِ

في عروقِ قميصها المشدودِ عند الصدرِ

أغرتْ مقلتيكِ

فحطَّ رحلُكِ فوقَ واحدةٍ

ونمتِ على بساطِ العطرِ آمنةً

غطاؤكِ أعذبُ الأنفاسِ

فرشكِ موجتانِ شقيتانِ

وعدتِ نحوي

مثلما ترجعُ عاشقةٌ

تضرَّجُ بالقبلْ!

من أينَ جئتِ؟

لعلَّ هدبكِ

مَسَّ سُرّتها على عجلٍ

ففاحَ المِسكُ

في أرجاءِ هذا الكونِ...

بللتِ السماءَ سحائبٌ من فضةٍ

وعوت جراحُ الريحِ

أطفأتِ اليباسَ

برأفةِ الغدرانِ

من أينَ القدومُ ؟!

تُرى استرحتِ على رموشِ المقلتينْ!

وشردتِ – مثلي – في صفاء اللجتينْ
فرجعتِ طافحةَ الجوانح
بالأملْ!

السويداء 5 / 7 / 2011

(5)

عـــهود

عاهدتُها
ألاّ أنامَ كُلَّ ليلةٍ
إلا وقد تشبَّعَ المسامُ من أريجها
إلا وذابت أحرفٌ من اسمها
حبةَ نعناعٍ على لساني!
عاهدتُها:
بأن يظلَّ حُبُّها
شظيةً جارحةً
تعيشُ في جناني!
فتمتمتْ ضاحكةً:
وهل تظلُّ لي
إذا ذوتْ أوصالنا كشجرٍ شاخَ على الرمالِ؟
عاجزين!
نمشي – حَذَرَ السقوطِ– نسندُ الجدرانَ
نُسقِطُ الأثاثَ
والأوانيَ؟!

أجبتُ: بل أظلُّ حينَ يذهَبُ الجميعْ.
تسألينَ: ما يَرْبطنُا ؟
– وقد غزاكِ مَرضُ الزهايمرِ المقيتِ –
أحكي عندها: فصولَ حبِّنا العظيمِ كالمجنونِ
أحكي: كيفَ عشتِ العُمرَ
ربّةَ الجمالِ والحنانِ.

تنبهّت ثانيةً ...
تحدّرَ اللؤلؤُ من أجفانِها...
وعَبَرتْ بَسْمَتُها ذابلةً – في أفقٍ أزرقَ –
مِثلَ حفنةِ الدخانِ:
– غداً صباحاً أيها العاشقُ
ما إن تعبرِ البابَ
يكنْ رَبُّ الجحودِ والنسيانِ
قد طواني !

الجمعة 9 / 9 / 2011

(6)

هي كيمياءُ الروحِ

لا لستِ لي
يا غيمةً ذهبيةً عبَرتْ صبيحةَ يومِ صيفْ
لا لستِ لي
ولسوفَ يُدْرِكُ قلبُكِ العطشانُ
حينَ يؤوبُ من حُلمٍ

بأني لستُ لكْ!
هي كيمياءُ الروح!
تجمعُنا – كعطارٍ يُركّبُ عطرَهُ...
ولقد تبعثرنا – إذا رغبتْ – نجوماً في فلكْ!
هي كيمياءُ جسومنا الأولى
تشدّ قلوبنا نحوَ الشريكِ
وتارةً تدفَعُ عنا من نودُّ...
فسامحيني
وارفعي عينيكِ نحو الأفْقِ
ليسَ لمثلِ هذا السحرِ أن يخبو
وليسَ للؤلؤِ الأجفانِ
أن يهمي على بردِ البلاطِ.
أكادُ ألمسُ في هواءِ الغرفةِ الحائرِ
ريحَ فتىً سوايَ!
تجيءُ تبحثُ عنكِ
تخترقُ الزمانَ كنصلِ سيفْ
وأكادُ أسمعُ ضحككِ المجنونَ
يسقطُ مِثلَ حبّاتِ الثمار على يديهِ!
وقد أحاطكِ عَنْوةً...
فهربتِ نحو الركنِ باهرةً كحوريّةِ غاباتٍ
وساحرةً كطيفْ
ويكونُ حبٌّ آخرٌ
أحلى وأجمَلُ
إنّهُ الحبُّ الذي تترقبينَ
يهلُّ أبيضَ مثلَ أحلامِ الصغارِ
وطاهراً من غيرِ زيفْ!
فتمسّكي بندائهِ الخالدِ
سيري نحوهُ كسفينةٍ تجري إلى
جبلِ الجليدِ
رشيقةً وعنيدةً
من غيرِ خوفْ

□□

الليل..

❑ نديم الخطيب *

العتمةُ تبتلعُ الأشياءْ
والناقوسُ يدقُّ رَتُوباً،
كَرتُوبِ هذا الليلْ
وصديقي.. ألمحهُ،
يختلسُ الضوءَ،
يهرّبُه لي عَبرَ العَتَمهْ
داهمهُ وجهٌ مخفيٌّ،
فتلكأَ في الخطوِ
قفزتْ في ذهني آلافُ الأشياءْ..
صوتي،
ضوئي،
وصديقي،
والمرأةُ،
ومقابرُ قريتنا،
وضريحُ نبيٍّ يأتيهِ النورُ
وأنا أغرقُ في العَتَمهْ

* *

فاجأني صوتٌ في أعماقي
بسملتُ،
هربتُ،
عَبَثاً فالصوتُ يلاحقني

* *

وتُهرولُ صورةُ جدّي
وأنا أستجلي في الحيرةِ ذاتي،
أتقرّاها،
في ليلٍ دجّن في رؤايَ،
يَصلُبني ضعفي فيهِ،
فأصرخُ.. يا جدّي هدّتني الغُربهْ
قلْ لي..
هل أذبحُ قاتلتي.؟
هل أتركُ ذاتي تقتلُ ذاتي.؟
قلْ لي يا جدّي..؟

* *

* شاعر من سورية.

تهربُ دمعةُ حزنٍ من مقلتهِ،
تهربُ صورتهُ،
في ليلٍ يخفي كالساحرِ كلَّ الأشياء،
ويبديها..

**

منذُ دهورٍ،
وأنا أتلاشى في سكراتِ الغربةِ،
لم أسمع صرخةَ جدّي،
حبستها الأنواءْ
لم أعرفْ كيفَ يكونُ البدءُ،
كيفَ يُبرعمُ في الليلِ نداءْ

□□

لا تنكري قدر الهوى

□ جاك صبري شماس *

قَدَرُ الهوى قيثارةٌ وربَابُ ... والكون دونك يا ربابُ خَرَابُ
والعشقُ لا يطفي لهيبَ متيَّمٍ ... إلا إذا غَمَرَ الشرابَ رُضَابُ
والقلبُ يرعش في صبابة قُبلَةٍ ... سكرى وتجفل خُلْمَةٌ وَهِضابُ
قَدَرُ الهوى في حكمِهِ متغطرِسٌ ... والحبُّ في نزق الهوى غلابُ
لا تنكري قدر الهوى يا غادتي ... كم تاه في فلك الهيام صوابُ
خِلٌّ العتابَ إذا اختلفنا إنَّهُ ... صَعْبٌ ويجرح في الكلام عِتَابُ
والحبُّ أنبل ما يكونُ قداسةً ... طهراً إذا صانَ القرانَ كِتَابُ
والعمر مهما امتدَّ في شيخوخةٍ ... فالنفس في شهواتِهَا ترتابُ
فالمرء تعشقُهُ الحميَّةُ والندى ... ويجلُّ نُبلَ طباعِهِ الأربابُ
قد تُذْكَرُ الأسباب في سِفْرِ الدُّنى ... ولكل شيءٍ في الدُّنى أسبابُ
إن الحياة عصيَّةٌ في يسرها ... والمرءُ في أقدارها دولاب
كم سُرَّ مجنونٌ إذا فَقَدَ النهى ... وله بأحكامِ القضاء مَتَابُ
هجَرت مرابعَنَا عنادلُ أيكةٍ ... لا هندُ تُطربنا ولا زِرْيابُ

---

* شاعر من سورية.

أنا يا نخيلُ مؤرّق في مَضجعي   إن لم تذلّ هواجسٌ وصِعَابُ
لا تعذلي صبّاً تفجّر غاضباً   لا تستريح على الأسى الأعصابُ
قلّبتَ طرفي مُتْعَباً بوساوسٍ   وجثا على شطّ العيونِ حجَابُ
كيف انحنيتِ ذليلةً يا أمّتي   لولا انحناؤك ما امتطاك عَذَابُ؟
ماذا نُسطّرُ في دجى زنزانةٍ   والسيف فوقَ رقابنا وحِرَابُ
كم راوغ السمسار في إغرائه   وتمرد الأفّاقُ والنّصّابُ
وضعوك في سوق المزاد نخاسةً   وطواك في سوق الغوى النهّابُ
ومخافرٌ غُرباءُ ترقُبُ ظلّنا   وبكلّ حيٍّ للورى استجوابُ
والقدس ثكلى والربوعُ تلوّعَت   وبكى دماءً بالحمى المحرابُ
ورنينُ أجراسٍ تكسّرَ لحنُها   عصفت بشدو رنينها الأغرابُ
ماذا تبقّى يا فلسطين المُنى   ناحت ضفافٌ أيكةً وصِحَابُ
تلك المروج الناضرات تيبّسَتْ   والفلُّ ودّع نسمَةَ الأطيابُ
وجداولٌ تجفو الطيورَ رذاذها   رَحَل الحبور وعافها التُّطْرَابُ
قَلِقٌ وتسخرُ من همومي ديمةٌ   جفّ الشذى والشطُّ والأعشابُ
من ذا يحاسب غاصباً متصهيناً   ومتى استقام مع الغُزَاة حسابُ
سُمّاً يفح وعلقماً ورذائلاً   هل تستحي في الموبقاتِ قِحَابُ
حتى إذا خلعت مطارفَ فُحْشِهَا   لا يستر الإثم المهين ثيابُ
رعناء لا يلوي الضميرُ فجورَها   كالغاب يحكم شرعه الغلّابُ
جُبِلَت على فسقٍ وغدر طبائعٍ   بدمائها مَكْرُ الدُّنى ينسابُ
وإذا تزيّنت الدناءة بالحلى   تعرى وإن أخفى العري السردابُ

أبكـي علـى وطـن تـناءى حـبُّهُ ... وسـطا عليـه الـذلُّ والإرهـابُ
والمسجد الأقصى تلظَّى واكتوى ... سُـدَّتْ بـوجهِ دروبـهِ الأبـوابُ
والخَطْـب كـشَّرَ نابـه متوحـشاً ... ويَعيـث في حَـرَم الـصلاة كِـلابُ
والـصمت لـفَّ الكـون في فحـشائِهِ ... وغفـا علـى الـصمت المـريب جَـوَابُ
واسـتوطن الـتهويدُ عَقْـرَ حياضـنا ... وزفـيرُ نخـلِ لـوعةٌ وعَـذابُ
نـزعوا جفـون الـنور مـن أعذاقـه ... وتقـرَّحت في جفـنه الأهـدابُ
وتمخَّـضت خُنثـى بحَمْـلِ كـاذبٍ ... وولـيدُها في المقلـتين سَـرَابُ
وضـفائرٌ فـرعاءَ قـصَّ جـديلَها ... بغـيٌّ وتجهـش بالـبكاءِ كعَـابُ
كـيف اسـتقامت بالـرياء فـضيلةٌ ... هـل تـستوي الفحـشاء والآدابُ؟
يـندى الـوَقارُ إذا تـدنَّس عرضُـهُ ... وتمـوت فـيه شـكيمةٌ وَيُعَـابُ
والمـرء يـسمو رفعـةً ومكانـةً ... وَيعـزُّ فـيه الخُلْـقُ والأنـسابُ
ويهـلُّ إكـبارٌ يـسطِّرُ سـفره ... شـبل تمجَّـدَ صـيته الأحقـابُ
نـشوان يهـزأ بالـردى مستبـسلاً ... تخـشاه في يـوم النـزال رقـابُ
وَلَـهُ الـيراع يخـطُّ أنـبلَ وقفـةٍ ... شمـاء تهفـو بالعلـى وَتُهَـابُ
وعـيون غـزَّةَ بالـشموخ تكحَّلـت ... وزهـت ديـار وانتـشى الأحـبابُ
وَدَمٌ توشَّـحَ بُـردَةً مـضرية ... واخـضلَّ في ظَهْـر الـدماء تُـرابُ
وَشَـدَتْ علـى زهـو الـتلال مـآذنٌ ... واستـشقت نَـسْمَ الـصلاة شِـعابُ
والـصبرُ أغـدق بالـبهاء مـواسماً ... خـضراء قَـبَّلَ يُمْـنَها الأعـرابُ
والقـدس تـرفل بالـدمقس أمـيرةً ... وخـدودُها في الداجـيات شـهابُ
وصـهيلُ أمجـادٍ تهدهـدها المنـى ... ويحفُّهـا التبجـيل والتَّـرحابُ

والغادةُ السمراءُ تنثر شَعْرَها ... ويهيمُ فيها اللوز والعنّابُ
لا تقلقي فالنيلَ يَخْلَعُ خوفَه ... والروض أزهر والربيع شَبابُ
والخيل في بردى يسابق بَأْسَها ... عزْمٌ وتسرع فتيةٌ وحِرَابُ
وعلى ضفاف الرافدين أشاوسٌ ... عركوا الخطوبَ وعُفّرَتْ أنصَابُ
والشّرُ حلّق في لهيبِ معامعٍ ... وَدَم الفداء سنابلٌ وشرابُ
وَسَرى بشريان العروبة عِزّةٌ ... وهمى التليدُ وفاحتِ الأكوابُ
وثرى فلسطين الشموخ مغرّدٌ ... يختال فيه المجدُ والألقابُ
لا تيأسي فالسيفُ زفّ بشائراً ... جذلى وتهمي نجمةٌ وسحابُ
وأغرُّ يومٍ في فلسطين الشذى ... عرسُ الجلاء وَتُرْفَعُ الأنخابُ

□□

بـــــروقها في فـــــضائي ...

□ حسين ورور*

قدمَتْ إلى شهبا
ترافقها طيورُ الوقتِ
فانسكبَ البهاءُ
على الشوارعِ والبيوتِ
استقبلتها مارثيا
وجميعُ من في القصرِ
من أمراءِ
أو من آلهةْ
قَدِمَتْ يرقصها المساءُ
على يديه الحلوتينْ
كانت بكلّ حضورها الملكيّ
تمشي بين أروقة الكليبة
والمعابدِ
جوقة الموسيقى
حين استحضرتها مارثيا
كانت مكمّلةً بأورفيوس
كانت خلفَهُ الأشجارُ
تهتف باسمها المائيّ

حتى لا يظلّ السروِ
دون سقايةٍ
والحور دون ظلالها
من كان مثلي يومها
يألفْ عذابَ القلبِ
من مثلي استساغ الحزنَ
في الوقتِ الذي لاشيء
صنو الحزنِ غير الموتْ
ما كنتُ أحسبُ
أنّها ستهلُّ مثل حمامةٍ بيضاءَ
أو تحت القناطرِ
سوف تبني عشّها
وتفرّخُ الحزنَ الذي لا ينتهي
أو أنها سترفُّ فوق السورِ
أو تمضي بكلّ هديلها
وتسيرُ فوق حجارةِ التاريخِ
توقظ ما الذي قد خلفتهُ
في المدى أيدي البناة الأولين

* شاعر من سورية.

من الجذور بقلبِ هذي الأرضْ
آهاتهم تعطي الأزاميلَ
التي تركت رنيناً لا يحولُ
ولا يزولُ
يحومُ كالطيرِ الجريحِ
على الصخورِ
يقول للأطلالِ :
إني في اندثاركِ هائم
سألملمُ الدمعَ
الذي ذرفته أعينُ ساكنيكِ
على افتقاد مليكهمْ
وأروحُ أجمعُ من فضائكِ
وقع ما عزفوا من الخطواتِ
إني ها هنا
عاهدتُ طيفكِ
أن أعدّ خطاكِ
منذ رأيتُ وجهكِ
وانتبهتُ إلى البنفسجِ في عيونكِ
لم أكنْ لامستُ خطاً
من خطوطِ يديكِ
كي أمضي إلى الآتي من الأيامِ
في عزّ الصقيع
ولا أخافُ البردَ
في ذاك المساءِ رأيتكِ امرأةً
كأنّ الربُّ شكّلها لتحزنَ ليسَ إلاّ

لم أكنْ أدري بأني سوف أبحرُ
في محيطٍ صاخبٍ
أمواجهُ أعلى من الشطآنْ
للوهلة الأولى
اصطفاكِ الصمتُ
عذراءَ السكونِ الشاعريّ
ولم يكنْ في البالِ
أنكِ للحياةِ ولدتِ
من رحمِ الطبيعةِ
وهي تغلي بالزلازلِ
لم يكنْ في البالِ
أنكِ قد أتيتِ إلى الوجودِ
لكي تضيفي للجمالِ
حقيقةً كبرى
بأنكِ لستِ إلاّ صورة
رسم الإله خطوطها
ليكونَ رسمكِ لا سواكِ مثالها
ولكي أراكِ ما حييتُ
بعينِ قلبي
لا تغيبُ الشمسُ عن شرفاتها
ستظلّ في رأسي تدورُ
وحينَ قدمْتِ كانتْ كلُّ شهبا
في انتظاركِ
كان حراسُ المليكةِ
يرفعون الراية البيضاءَ

في صمتٍ مهيبٍ
وحمحماتُ جيادهمْ
لاشيء يعلوها
سوى حمّى أصابتْ ما أصابتْ
من أميراتٍ خرجنَ من الخدورِ
قصدنَ حمّامات شهبا باكراً
وأتينكِ الآنَ
تقتلتهنّ غيرتهنّ
إذ حميتْ رؤوسُ رجالهنّ
كأنما كان الرجالُ جميعهمْ
يمشونَ فوقَ الجمرِ
خلف الموكبِ الملكيّ
ليستْ مارثيا من تدّعي
في ذلك اليومِ السعيدِ
بأنّ روما توّجتها أوّلَ امرأةٍ
من الشرقِ البعيدِ أميرةً
أو أنّ فيليباً أتى بجوادهِ
من قلبِ روما
كي يشاهدَ ما أشاهدُ :
قامةً ميّاسةُ الأعطافِ
شكّلها الإلهُ من الندى
أعطى لها صفصافهُ
خصراً لتبدو حلبةُ الرقصِ
التي ترتادُ ساحتها لترقصَ
غابةً هبّتْ بها
من قلبِ خطِّ الإستواءِ
عواصف حملتْ زهوراً
فرفطتها الريحُ عند هبوبها
قال لها :
هيّا انظري نحو الشمالِ
خذي طريقَ الشامِ سمتاً
كي تكونَ لكِ الجهاتُ الستُّ
مُلكاً
خذي حجراً من البازلتِ
يخرجُ مارد منهُ
ويعطيكِ الحقيقةَ كلّها
عمّا جرى للناسِ
بعد ترجّلِ الفرسانِ
عن صهواتهمْ
الكلّ في فصلٍ شتائيٍّ مضى
ناموا
وتحت الثلجِ ناموا
وما انتظروا ربيعاً
كالذي جاءت بهِ أمريكا
والعملاءُ
لم يطبق جفونهموا الثرى
ناموا كما ريمِ الفلا
وعيونهمْ نحو الجنوبِ
خذي الطريقَ إلى الثُريّةِ
سمتكِ الثاني وسيري

ما أشاهدُهُ ؟؛ ضياءُ الشمسِ
يسطعُ من جبينكِ
ما أشاهدُهُ ؟؛ ظلالكِ
في الهجيرِ
وسيري نحو الشرقِ
وانتشري هناكَ على ضفافِ النبعِ
أو فوقَ القليبِ
هناكَ تأتيكِ البلادُ جميعَها
وهناكَ لا تشكينَ من ألمٍ
فكوني ما تقولهُ في المعابدِ
نارُ كاهنةٍ لأعوادِ البخورِ
وما يقولُ البرقُ للغيمِ الحرونِ
تراكِ شهبا في أعاليها منارتها
لو مرّةً زرتِ المغاورَ في اللجاهْ
لومرّةً زرتِ كهوفَ تلالها
لرأيتِ ما الأنباطُ قد فعلوا
وما في حلبةِ التاريخِ
قد صنعَ الجدودُ
وكيفَ كانوا يقطعونَ الصخرَ
والصوّانْ
وعرفتِ كيفَ استأسدوا
أو كيفَ رقّوا مثلَ غصنِ البانْ
وعرفتِ كيفَ تحوّلَ البازلتُ
من صخرٍ إلى ريّانْ
ولو اتّجهتِ مرّةً نحو القرى
لرأيتِ إلهها مردوخْ
واستحضرتِ من تاريخنا
المجبولِ بالغصّاتِ
ألفَ حكايةٍ وحكايةٍ
أتذكرُ (الضليل) كيف لثأرهِ
يختارُ ما كانَ الخطلْ
وطريقه للرومِ من شهبا يمرُّ
فراودتهُ غادة عن سيرهِ
بينَ الجديّةِ والجبلْ
وتعالقَ الشطرنجُ بينهما
تغالبهُ فيغلبها ويشبعها قُبلْ
هي بعض ماضينا المضمّخِ
بالمرارِ وبالندمْ
هي بعض ماضينا
الذي مازالَ يُبكينا ويَبكينا
وما زالتْ ذيولُ المعصياتِ
تضخ في دمنا الألمْ
مازالَ يعطي الحاضرَ
المهووسَ بالماضي
وما يجترّ من فكرٍ ظلاميٍّ
ويفعلُ فعلهُ بالناسِ
أسبابَ النِقمْ
كوني كما شئتِ
فإنّ العالمَ الوحشيّ لا يرضيهِ
إلاّ أن تكوني مضغةً للعابهِ

أو دميةً ، أو عبدةً
أو أن تكوني من جواريه
فكوني مثلما أنتِ تشائينَ
وظلّي في حدودِ الصحوِ
وجهك للأمامْ
وإذا أدرتِ الظهرَ للآتي من الأيامْ
قولي :على الدنيا السلامْ
يا أنتِ يا الأعلى من الشبهاتِ
تأتيكِ الطيورُ
لكي تحطّ على يديكِ
ففيهما كلّ الأمانْ
تأتيكِ أسرابُ السنونو
كما تجيء لمهرجانْ
تأتي لأنكِ في الفصولِ ربيعها
ولأنكِ مولودة في اللازمانْ
ما كنتُ أوّلَ عاشقٍ
يبكي على قدميّ عاشقةٍ
وما جئتِ إلى هذا المكانْ
إلاّ لأحملَ حزنكِ الأبديّ
عنكِ
فما سوايَ يضيءُ لكِ الطريقَ
وما سوايَ لكِ
ما سوايَ
وما سوايَ
وما سواكِ .....

* * *

شهبا ـ السابع من أيّار عام 2012

□□

الترانيم العتيقة

□ عمر بوزان *

برقٌ يرسمُ في السّواد
مجرى نهرٍ عظيمٍ
منف وطيبة
وأفق شمسٍ
حواضرٌ من هبة النيلِ

* * *

العاصفةُ ماردٌ حالمٌ
يرعدُ منَ الكبتِ الطويلِ
يهبطُ بحذرٍ قدميهِ
يلوّحُ بغضبٍ ساعديهِ

* * *

الأقزام السُّذَّجُ
ينتظرون في الأكواخِ
إلى الأفق ينظرون
في المعابدِ عالياً
يرفعون مشاعلَ
من دهونِ الأضاحي

* * *

وقفَ الثائرُ العظيمُ
أمامَ الإلهِ آمون
يا ربَّ الأربابِ
أنا الملكُ الموحِّد
اخناتون أنا
باسم نبوءَاتك
خوفو...
خفرع...
منقرع...
شيّدوا الأهرامات
والضحايا آلاف المسحوقين
آلافُ الضعفاء والمغلوبين ...
الكهنةُ المرتزقةُ
باسمكِ يا آمون
يمصّونَ المزيدَ
من دماءِ العبيدِ
يجمعونَ الغِلالَ
يُتاجرونَ
بالمال الحرام

* شاعر من الجزائر.

يأكلون المشويّ
من اللحم
يعاقرون الخمرَ
يجرّون وراء
جميلات العذارى
سراريَ الأرباب
معهنّ يمارسون
العُهْرَ المقدّسَ
يا آمون
أنفي لا يستسيغ نتانة المذابح
أذني لا يحبذُ تراتيل الكُهّان
روحي تكرَهُ
الطقوس المترَفة في الهياكل
أنا لا أحبُّ التعاويذ النجسة
والرّقى بين العباد
أنا الطّاهر
أتون راضٍ أنا
يا آمون
سأحطمُ تماثيلكَ
يا وثناً من ديوريت

* * *

ويقولُ
في الترانيم العتيقة
لا إله إلّا أتون
رمزٌ للحبِّ
والقدرةِ الغائبة.

□□

خــارج الــزّمان والمكان

□ سمير حماد *

(1)

ليس معنى لما تراه
إن لم تره من خلال شيء آخر
ففي كلّ شيء تراه
معنىً خفيّ لاتراه

(2)

ليس هناك شيء اسمه الداخل
وآخر اسمه الخارج
العالم كله في الخارج
كم أنصت إليك ولا أسمعك
وكم من أشياء كثيرة، لا أراها
ولكني أسمع كل ما تقوله، أو تفكر فيه

(3)

لايكفي أن تفتح النافذة لترى الحقول
والأزهار، والأشجار
لايكفي أن تكون أعمى،
أو تكون مبصراً

لترى أو تسمع
ليست هناك أشجار أو أزهار، أو حقول
ولا حتى أصوات
هناك أفكار فقط
هي التي تراها وتسمعها
لا سواها

* شاعر من سورية.

(4)

في السماء قمر يحلّق بين الغيوم
وهنا نسيم يتسرّب بين الحقول المكشوفة
وأنا أمشي بين هذه ومع ذاك
وبتّ لا أستطيع السير وحدي
فأنا قويّ بهما جميعاً
وإن كنت لا أرى،
فأنا أتخيّل

(5)

أنا قويّ كهذه الأشجار العالية
الكلّ ينظر إليّ في هذه الطبيعة الساحرة
كزهرة عبّاد الشمس التي وجهها في منتصفها

لا وجود لكلينا دون الآخر

(6)

لا عجب أن تتفرّق الشّياه بين التلال
فالراعي ضيّع عصاه
وسرح يبحث عن حلمه في كهوف أفكاره
لقد أفاق مغموراً بالضباب
لأنه ضيّع حزنه
ولا يعرف الآن سبيلاً لحفظ مشاعره

(7)

كم هو قاس أن تمضي حياتك
لابتكار آلة للسعادة
ما هو مهمّ
أن ترى، ثم تعرف
أن الواقع لا يعني، ما تراه
فلا شيء هو نفس ما تقع عليه عيناك
من ناس وأشياء

(8)

جميل أن نشعر بتعاسة الآخرين
والأجمل أن نعرف
أن تعاستهم لا تخصهم وحدهم

ومن المحال أن نضع حداً لها
ولو ظاهرياً
فالتعاسة ظلم
والظلم حقيقة
كحقيقة الموت

(9)

أرى كل شيء ما عدا المعنى

المعنى غائب

لايكون المعنى إلاّ مع التأمل

لإثبات أن الشيء هو شيء

وإذا كان الأنا موجوداً داخل الجسد

إلا أنه يفكر في شيء آخر

بعيداً عن الجسد

(10)

كل يوم، الأشياء هي نفسها

كما اكتشفتها يوم أمس

هذا مفرح

لكن ، هل هو كاف

(11)

كل ما يقع تحت العين

هو موجود

وهو مادة ووسيلة

لقول شيء ما

(12)

كن هادئاً يا بني

لاتستعجل الأمور

لاتترك قدميك خلفك

ولا تسبق ظلك أو تقفز فوقه

فلا أحد يمشي بسرعة تفوق سرعة ساقيه

انظر إلى الشمس والقمر

(13)

لاشيء يعود أو يتكرر

الريح، الشمس ، القمر

الكل واقعي

وكذلك الماء والنهر والجداول

(14)

الأطفال يلعبون،

ولا يبحثون أو يسعون للعثور على شيء ما

ولا يطلبون تفسيراً لشيء

فكلمة تفسير لا تعني لهم أي شيء

والربيع سيستمر

والواقع لا حاجة لنا به جميعاً

وحدها السعادة الكونية
يفتقدها الإنسان وحده
ثم يغمض عينيه وينام
هادئاً تحت مظلّة العالم

(15)

لماذا لاتخطئ المرآة
حين تعكس الأشياء بصدق؟
نعم إنها لاتخطئ أبداً
لأنها لا تفكر

(16)

أن تفكر، يعني أنك قابل لارتكاب الخطأ
وأن تخطئ، يعني أنك في عداد العمي والصمّ
أما أن تكون أنت وعكسك
فهذا مالا يريده أحد لنفسه

(17)

عندما يفكر الطفل في الساحرات
والجن والشياطين
وعندما يؤمن بما يقوم به هؤلاء جميعاً
يتصرّف كإله

(18)

الحرب مادة إنسانية تبحث عن التغيير
أكثر من أي شيء آخر
تبحث عن التغيير الكبير والكثير
وبالسرعة الممكنة
لكنها أداة موت مفروضة
والموت احتقار للكون والإنسان
لكنها خطأ كبير
خطأ من يريد تغيير كل شيء
إنها صناعة الموت

(19)

ليست الآراء هي التي أنبتت الزرع
وفجرت الينابيع
وغيرت مجرى الأنهار
لاحاجة لنا أكثر من السواعد
والإرادة

(20)

ليس الحاضر هو الواقع
إنه حلقة تربط الماضي بالمستقبل
إنه موجود بوجود أشياء أخرى

نريد الأشياء الموجودة

وليس الزمن الذي يقدّرها

نريد أن نرى الأشياء

خارج الزمان والمكان

(21)

أغرب الغرباء من صار غريباً عن قلبه

الرغبات ذكريات

تحيط بك في الصباح

كقطيع من الذئاب

(22)

كيف أخربك وأنت خراب

آه ، يا زمني منك ومني

أشهد ان القوانين لغوٌ

والتواريخ لغوٌ

وأن الحقيقة في رغبات الجسد

(23)

الرقص آية الجسد

والحركة التي تخدش الفراغ

تقع في التيه

وتعدو صورة ونقشاً

لعلّها أشلاء مبعثرة لعاشق

عريان إلا من الضوء

(24)

طوبى لك أيتها الشمس

سأبقى محباً لك

راغباً في رؤيتك

حتى آخر يوم في حياتي

□□

العـــذرُ.. زرقـاء اليمامة

□ هيثم علي *

زرتُ اليمامَةَ.. أقتفي الأنباءَ   وسألتُ.. لكنْ لم أرَ الزّرقاءَ
ماتت.. ولم يسمعْ بها أحدٌ.. ولم   تزلِ الوصيّةُ تورق الأبناءَ
قالت: أرى شجراً يسيرُ إليكمُ   أنا لا أقولُ خرافةً وهراءَ
لا والذي رفعَ السّماءَ.. وشادَها   سبعاً.. وعلّمَ آدمَ الأسماءَ
هي ما رأت شجراً يسيرُ.. وإنّما   كانت ترى أعرابها السّفهاءَ

***

ماتت.. وعيناها بلا إغماضةٍ   إذ كيف تعرفُ عينها الإغفاءَ
ومن المحيط إلى الخليج قبائلٌ   تتقاسمُ الأحقادَ والبغضاءَ
هي أمةٌ من عهد قابيلٍ إلى   ما لستُ أدري.. تستبيحُ دماءَ
تمشي وراء.. هل رأيتم أمّةً   في الكون إلّاها.. تسير وراءَ؟!
عبسٌ وذبيانٌ خرائطُ من دمٍ   تتذابحان لناقةٍ جرباءَ
وعلى مدى الأيّام نذبحُ بعضنا   إن راح داحسُ يسبقُ الغبراءَ

***

* شاعر من سورية.

أنا ما نسيتُ لما أتيتُ.. وإنّني ... آتٍ.. لأقبسَ من سناكِ ضياءَ
يا أجملَ امرأةٍ.. تمشّطُ شعرها ... لغتي.. وترسمُ وجهها الوضّاء
آتٍ إليكِ.. بدفتري ويراعتي ... أتعلّمُ الإملاءَ والإنشاءَ
آتٍ.. أطيرُ مع العصافير التي ... وردتْ ينابيعَ الحنينِ ظماءَ
فهنا يحطُّ الغيمُ قبل هُتونهِ ... ليعُبَّ من هذي الضفاف شتاءَ
وهنا تعلّقَ قيسُ ليلى هائماً ... وأحبَّ عروةُ هاهنا عفراءَ
وهنا تكلّمت الجبالُ فصيحةً ... وتمايلتْ هذي الذّرا خُيلاءَ
آتٍ أعانقُ هذه الأرضَ التي ... كانت وتبقى تنجبُ العظماءَ
يتوضّأ الماءُ النّميرُ بكفّها ... فأتيتُ ألثمُ كفّها والماءَ
وهنا تصلّي ركعتين جبالها ... ونضمُّ في أحداقها الشّهداءَ
أمّ الشّهيد.. وأنحني لدمائهِ ... وجلالِ أمّ صارت الخنساءَ
لا تذرفي دررَ العيونِ.. فإنّه ... أوصاكِ.. أمّي.. لا أريدُ بكاءَ
بل زغردي في عرسهِ.. وتزيّني ... ولتملئي هذي الضفّاف غناءَ
وسلي الجبالَ الشّمَّ عنه فإنّه ... قد علّمَ الشّممَ الذّرا الشّماءَ
هو ليس فرداً.. حين تحضر روحه ... تستحضر الأبرار والشّرفاء
من كَرْمهم أترعتْ كأسَ سلافتي ... وشربتُ نورانيّةً صهباءَ
فشقائق النّعمان لولا جرحهُ ... وجراحهم... ما أصبحتْ حمراءَ
لا تنظري في الأرض.. ليست دارَهم ... فرؤوسهم تتوسّدُ الجوزاءَ
من لفّهُ العلمُ المقدّسُ حانياً ... سيظلُّ في موق العيون لواءَ

***

خرجتْ طيورُ الليل من أوكارها ... مغبرّة.. مسودَّةً.. شعثاءَ

تغتال فكر المبدعين وتزدري ... بالأنبياء.وتقتل الخلفاءَ

والوالغون بأرض يثربَ؟؟ دنّسوا ... قبرَ النبيّ.. ومكّةً.. وقباءَ

لا يهطلُ المطرُ العميمُ بأرضهم ... حتّى ولو صلّوا له استسقاءَ

لو مرّ سربٌ من بعوضٍ فوقهم ... رفعوا إليه الرّاية البيضاءَ

قتلوا الجمالَ ومثّلوا ببريقهِ ... واستحضروا الظلماتِ والغوغاءَ

فبأيّ فصلٍ سوف أومنُ عندها ... أجدُ الربيعَ مفازةً جرداء؟!

نحن الرّبيعُ.. ونحن من خلقَ الجما ... لَ صبيّةً.. صار اسمها الفيحاءَ

فبها توقّفت الملائك خشّعاً ... وبها تعرّف آدمٌ حوّاءَ

وبها تعانقت الكنائسُ والمآ ... ذنُ، والسّماءُ... محبّةً وإخاءَ

لك يا دمشقُ قصائدي ومواجعي ... فلكم غفرتِ لمن إليكِ أساءَ

كم طعنةٍ في الظهر جاءت من أخٍ ... جعل الأخوّة كذبةً ورياءً؟!

لا تغفري.. فالياسمينُ مضرّجٌ ... وبسفكِ حسنكِ أصبحوا شركاءَ

ستظلّ سوريّا لنا الأمّ التي ... تلدُ الأسودَ وتنجبُ الشّرفاءَ

□□

رسم نفسي لتحولات وعي

□ محمد معلا *

حصل تعارفنا قبل اثني عشر عاماً في ولاية نعامة الجزائرية، كان قاسم شاباً في أواسط العشرينيّات متفائلاً فرحاً مدمناً على قراءة الروايات، ذا ميول يسارية يحتفي بكل حضاري وجديد، ويدرّس في إحدى المدارس الإعدادية، وكنت أكبره بأكثر من عشر سنين، كان لقاؤنا شبه يومي مع مجموعة من الأصدقاء، نلعب الورق ونتناقش في السياسة والأدب وبكل ما يخطر من أمور صغيرة أو كبيرة، قضيت عاماً دراسياً واحداً في تلك البلاد ولم أعد إليها لأسباب عائلية مانعة، بينما مكث قاسم في تلك البلدة عامين آخرين ليعود بعدي، زارني مرات عديدة في مزرعتي المتواضعة في ريف تلكلخ، أحياناً وحيداً، ومرات بصحبة أصدقاء مشتركين، كما زرته في بيته على أطراف مدينة حمص، ثلاث مرات توافقنا مع أصدقاء من مختلف المحافظات والتقينا في ديك الجن، كانت لقاءاتنا سارة جداً وأطلقنا على أنفسنا (شلة نعامة).

شواغل الحياة وضيق ذات اليد والنهوض بفراخ العش أنستنا أنفسنا، فكيف بتذكر الأصدقاء؟ منذ خمس سنوات لم أسمع خبراً عن قاسم، ذات مساء صيفي وكنت وحدي في المزرعة وبعد أن فرغت من السقاية، ورأيت أن الوقت صار متأخراً ويصعب مصادفة واسطة نقل، قررت النوم في المزرعة، حضّرت كأس متة وجلست أمام البيت أتسلى بشربه، جاءني الصوت من زاوية البيت من خلف ظهري: أراك وحيداً.

وقبل أن أنطق أو يتاح لي أن أنهض، وقف أمامي رجل ملثم ضخم بلحية طويلة وبيده بندقية، أزاح القناع عن وجهه، المفاجأة والخوف ربطا لساني، أعاد السؤال: أنت وحدك أم لا؟.

قلت وأنا أتمعن في وجهه وأتساءل أين رأيته: نعم وحدي.. وحدي.

شبح ابتسامة ارتسم على وجهه، وقال: ألم تعرفني؟ أنا قاسم.

فكّرت: أجل إنه قاسم، لقد سمن أكثر من المقبول، قلت كمن أزيح عنه بلاء ثقيل: قاسم؟.. أنت قاسم..

قمت بشيء من سرور أعانقه كما اعتدنا في كل لقاء، لكني أحسست أن عناقه لي كان فاتراً جداً، كما لو أن استجابته لعناقي كانت بدافع الإحراج والخجل لا غير.

* قاص من سورية.

قدّمت له كرسياً فجلس، قلت وقد راودني شعور بأنه يمثل مقلباً لنضحك: قاسم لكن ماذا عملت بنفسك يا رجل؟ ما هذه اللحية ما هذا السلاح؟.

لم يجب فقلت: تريد كأس متة؟ أعرف أنك تحب المتة.

قال: بل أريد طعاماً، عندك طعام؟.

قلت وأنا أنهض: بالتأكيد عندي خبز، معلبات، خيار، بندورة، لكن يا للأسف لا شيء من طبخ.

قلت بلهجة خشنة: ضع (الموبايل) أولاً!.

قلت: أي موبايل؟.

أجاب: موبايلك، أعرف أن لا تلفون أرضي عندك هنا.

قلت وأنا أضع هاتفي النقال أمامه: أيعقل بعد الصداقة والخبز والملح بيننا، تظن بي الظنون ولا شيء من ثقة؟.

قال بلهجة خشنة حاسمة: تعلمت أن لا أثق بأحد حتى بأبي، وأنسى ما كان بيننا من صداقة، قاسم الذي أمامك غير ذاك الذي عرفته منذ سنين.

دخلت البيت وأنا أفكر: كأن الرجل قد استُبدل بآخر! لا، ليس الأمر مزاحاً، بل يبدو جد الجد.

تحولت إلى المطبخ، قمت بوضع أرغفة خبز ومعلبات فوق الطبق، وضعت خياراً وبندورة، أحضرت ثلاثة صحون لأفرغ فيها محتويات العلب، صوته نبهني إلى وجوده أمام النافذة يراقبني، قال: لا تفتح المعلبات أنا أفتحها!.

خرجت بالطبق، وضعته أمامه وجلست صامتاً مستاء، قام بفتح العلب وأخذ يأكل منها مباشرة، كما أخذ يأكل حبات البندورة نهشاً دون تقطيعها، فكرت: هذا الذي كان يفاخر أمامنا بحضاريته وأن يده لا تلامس طعاماً من الخبز إلى حبة الزيتون إلى الفاكهة، كل ما يأكله يحمله إلى فمه بالشوكة والسكين، غريب كم يتغير الإنسان!.

توقف عن المضغ وقال: أنت قليلاً ما تنام هنا أليس كذلك؟.

قلت: صحيح، نادراً ما أنام هنا، استأجرت بيتاً في المدينة وأعيش هناك، كل ثلاثة أربعة أيام أحضر مرة إلى هنا لسقاية مزروعاتي، ودائماً في الصباح إلا في حالات استثنائية.

تابع المضغ وقال: مكان بيتك آمن، ليس بعيداً عن الطريق لكن موضعه وكأنه مُخبأ عن الأعين، هربت إليه مرات عدة، ومنذ ثلاثة أيام وأنا أنام هنا على سطحه.

أحسست بقشعريرة في جسدي ولم أقل شيئاً، أضاف: بالتأكيد لا أسهل من دخول بيتك فأبوابه نصف مهترئة، (لبيط) واحد ولا يعود الباب موجوداً.. لكن الدنيا صيف ولست مضطراً لأضع نفسي في قفص.

كظمت غيظي وقلت: لكن ممن تهرب؟.

أجاب: أهرب؟ أهرب من الجميع، من الجيش، من الأمن، من المسلحين.

سألت: لكن لا أفهم، أنت من المسلحين أم لا؟.

قال وغمز بيديه: كنت منهم، لكني لم أعد منهم، والآن بعد أن شبعت، بودي كأس متة، نعم أريد متة، منذ زمن بعيد لم أشربها.

قمت لأجلب الكأس والمصاصة فسارع خلفي، وضعت الكأس على المنضدة من جهة كرسيه، وقرّبت له علبة المتة.

وضع متة في الكأس وصب الماء وأخذ يحركها بالمصاصة وكأنه شرد قليلاً.

نظر إلي بملء عينيه وكأنه ينظر في بئر مظلمة، ثم حوّل نظره عني من دون أن يقول شيئاً، رفع الكأس ومص مصتين قال: صباح هذا اليوم ظفرت بالصيد الأكبر في حياتي، قتلت ثلاثة رجال: صهر السافل أمير الجماعة ومرافقيه، كانوا قادمين يحملون الأموال للجماعة من لبنان، واستوليت على كل ما يحملون، مائتي ألف دولار عداً ونقداً، هذا المبلغ ليس سوى محفّز للقيام بعملية نوعية، المبالغ الكبيرة تأتي أول كل شهر رواتب، أي وصلتهم قبل عشرة أيام، وكنت أترصدها، لكن لم يحالفني الحظ، ولا بد أن أظفر بها يوماً.

بعد صمت قال: بعد نجاحي هذا الصباح قررت أن أكافئ نفسي، ورأيت عند الظهر صبية تعمل في طرف حقل إلى جانب الطريق، خطفها كان سهلاً جداً، فمن فَوْرِ أن رأتني أمامها عقد الخوف لسانها ولم تستطع أن تصرخ، فسقطت فاقدة وعيها، قلت: وهذا هو المطلوب! كمّمتها وحملتها إلى السيارة، اخترت مكاناً ظليلاً، وهناك اغتصبتها، ثم قتلتها، كانت عذراء ولذيذة جداً، أنوي في صباح الغد المرور بها، إن كانت لا تزال.. لم لا.. ما يمنع؟.

خلجة هزت أحشائي اشمئزازاً وبقيت على صمتي، قال: لماذا لا تقول شيئاً ولا تستنكر ولا تعترض؟.

قلت: وماذا أقول؟ أنت تقول وأنا أسمع.

سأل: هل صدّقتني؟.

أجبت: إن كنت لا تزال تشبه نفسك يوم عرفتك لا، لا أصدق..!.

قال بغضب وكأني وجهت إليه إهانة: وماذا ينقصني حتى لا تصدق؟ بل صدّق! أترى ذلك الدغل هناك.. هناك فوق الطريق؟ جثة الفتاة مرمية فيه، تريد أن آخذك إلى هناك الآن لترى جثتها وتصدّق؟.

قلت: لا، لا أريد أن أرى جثتها ولا أريد أن أصدّق.

قال: صدّقت أم لا، سيان عندي.

تابع شرب المتة صامتاً، وكنت أفكر: يبدو أنه مجنون حقاً، حتى المجرم الحقيقي يتورع عن الاعتراف هكذا بخفة من دون موجب ولا استجواب، لا شكّ أنه يتناول حبوب هلوسة.

سأل: فيمَ تفكر؟.

أجبت: لا أفكر في شيء.

قال: أنت تكذب، لا يمكن لإنسان أن يبقى لحظة من دون تفكير إن لم يكن نائماً، قل فيمَ كنت تفكر وإلا تركتك جثة مخرّقة!. شعرت بأني أختنق غيظاً، ولم أعد أستطيع الاحتمال أكثر؛ فقلت بغضب شديد: لن أستجديك حياتي.. اقتلني إن أردت، ما قلتَ إنك فعلته لا يفعله مجرم عادي ولا أكبر المجرمين إن لم يكن مجنوناً ووحشاً أيضاً.

صفق بيده وقال يغتصب ضحكاً: أحسنت، إن لم يكن مجنوناً ووحشاً أيضاً، صدّقني أصبت غايتي، فأمنيتي وهدفي أن أكون وحشاً حقيقياً بالفعل لا بالاسم، وأنا أعمل على تكديس أكبر عدد من الضحايا، قتلت حتى الآن تسعة عشر رجلاً بدم بارد، واغتصبت اثنتي عشرة امرأة وقتلتها، هذا فقط منذ أربعة أشهر منذ أن انفصلت عن الجماعة، هذا فقط لأثبت لنفسي أني حيوان بقدر ما أنا حقير ومنحط فأنا مفترس وكاسر، ولا أستحق أن أمتّ إلى البشرية بصلة، لهذا سأرتكب جرائم قدر ما أستطيع، ولن أفوّت مناسبة إلا وأقتل، ما رأيك؟

لم أجب، فأضاف: انظر أنا أشعر برغبة قاتلة في التكلم إلى أحد لأني منذ أن هربت من المجموعة لا أجد من يحادثني فالناس يخافونني ويهربون مني، أريد من يناقشني يعارضني يرفع صوته في وجهي.

قلت: وهل قصدت بيتي لنتحادث ونتناقش؟.

أجاب: لا بالتأكيد... لكن ما دمنا معاً، يجب أن نتحادث ونتناقش ويعارض أحدنا الآخر.

قلت: كيف يمكن أن أناقشك وأعارضك وأنا مغلوب على أمري، وبندقيتك محشوة بالرصاص تحت يدك، ما أدراني أنك لن تقتلني إن أغضبك كلامي واحتد مزاجك؟.

صمت قليلاً وقال: أعدك أني لن أمسّك بأذى بشرط أن لا تعرّض حياتي للخطر، لكن عدني بأن لا تكون منافقاً بل تقول رأيك بجرأة، ما رأيك فيما قلته بأني حيوان؟.

قلت: لم أفهم مغزى كلامك، فمنطقك غريب ومتناقض، من جهة تقول إنك لا تستحق أن تمت إلى البشرية بصلة، ومن جهة أنت مصر على الإثبات أنك وحش.

أخذ نفساً عميقاً ثم قال بصوت خفيض مرتجف: لهذا قصة، كلفني الأمير اللعين (عوض) بمرافقة صهره هذا الذي قتلته صباح اليوم إلى لبنان، لنهرّب أموالاً ونأتي بها إلى المجموعة، كانت المرة الثالثة التي يكلفني بهذه المهمة، لكن ما استغربته، أن صهره بعد أن صرنا في لبنان أبلغني بوجوب بقائي هناك حتى إشعار آخر، وقال إنه قرار الأمير بتغييبي عن الساحة لدواع أمنية، وسيبلّغني عندما يقرر الأمير عودتي، استبدلني بمقاتل آخر، وخلال إقامتي في لبنان كنت عاطلاً تماماً عن أي عمل، اتصلت بزوجتي مرات عدة لكنها لم تجب، عرفت أن هاتفها مُنع عنها، وعزوت ذلك إلى سبب أمني، ذات يوم وبعد أكثر من شهرين على إقامتي في لبنان تزاحمت في رأسي الشكوك، ولعب الفأر في عبي، تذكرت أن الأمير السافل زارني في منزلي ذات يوم، ورابتني

نظراته نحو زوجتي، فقررت أن أذهب إلى حمص سراً مستكشفاً وأطمئن على زوجتي ثم أعود، إذ لا يستغرق الطريق سوى ساعات قليلة، ولن يعرف أحد دخولي أو خروجي، اجتزت الحدود وتسللت إلى بيتي متخفياً، زوجتي فوجئت جداً بوصولي وأخذت تبكي، قالت: إن الأمير جاء إليها في اليوم التالي لسفري وأبلغها أنني استشهدت، وأبرز أمامها ورقة تحمل فتوى شيخ المجموعة بوجوب تلبية رغبات الأمير العاطفية والجنسية، لأن في هذا جهاداً للمرأة، ولها على ذلك الجنة، سألتها: وهل ضاجعك؟ أجابت باكية: نعم مرات كثيرة، ويأتي كلما أراد، أحياناً في الليل وأحياناً في النهار، طار عقلي ولم أتمالك، فضربتها وأنا ألعن الشيخ والأمير والجهاد والجنة والنار، وقلت لها: اهربي إلى بيت خالتك متى تستطيعين، وسأحاول الهروب بك ونقلك من هناك، أخذت بندقيتي وخرجت، كنت أهبط الدرجات ومن خلال فراغات بيت في الطابق الثاني رأيت أحد أفراد مجموعتي في الجهة الأخرى من الشارع مقابل مدخل البناية حيث أسكن، كان يجلس وبيده بندقيته وقد اتخذ وضعية تأهب تام، وعيناه على مدخل البناية، فكرت: كان الأمير اللعين بالتأكيد يخطط لقتلي ساعة اجتيازي الحدود عندما يحدد عودتي، ولولا هذا لما قال لزوجتي إني استشهدت، والآن يرسل تابعه لتصفيتي، معنى ذلك أنه عرف بعودتي، صوّبت وأطلقت بكل حقد الأرض، غربلته غربلة، وهربت، منذئذ عددتُ نفسي حيواناً لا يمت إلى البشرية بصلة، وقررت أن أكون وحشاً بكل معنى الكلمة، أقتل كل من يتيسر لي قتله، ولا أوفر فعلاً شنيعاً إلا فعلته.

صمت وزفرات حقد تتصاعد من أنفاسه، سألت: وزوجتك ما كان مصيرها؟.

أجاب: ما علمته من خالتها، أن زوجتي حاولت الهرب، لكنهم قبضوا عليها، واكتشفوا أنها حامل، وقد ادعى الأمير اللعين أنها حامل منه، ولا أحد يعرف إلى أين نقلها، بينما حولوا بيتي إلى مركز لهم، هكذا روت لي خالتها في اتصال وحيد لم يتكرر، يبدو أنهم جردوا خالتها من رقم هاتفها، كما جردوا زوجتي من هاتفها منذ أن غادرتُ إلى لبنان.

قلت بتعاطف: أمر مؤلم حقاً، ما أستغربه أنك كنت زينة الشباب خُلقاً وثقافة وذكاء، كيف صرت من هذه الجماعة؟.

بدا عليه شيء من استغراق، وقال: تستغرب كيف صرت من الجماعة؟ حسناً سأقول لك: بعد أن بدأت الأحداث، وفي إحدى الأمسيات وكنا خمسة أصدقاء مجتمعين في الحقيقة للعب والتسلية، كما اعتدنا قبل ذلك بزمن طويل، أخذ أحدنا يتكلم قبل أن نبدأ اللعب عن الرشاوى والفساد الذي نخر البلد، وخلال اللعب اقترح الشخص نفسه أن نشترك مع المتظاهرين تأييداً لمطالبهم بالإصلاح، حتى إني ظننت أن اقتراحه كان مزاحاً، وافق ثلاثة على الاقتراح، وإن أضفنا إليهم صاحب الاقتراح صاروا أربعة، وبقيت أنا، فوجدت نفسي أوافق، لا لغاية إلا لأثبت أني لست أقل جرأة منهم، هكذا ببساطة بدأ تورطي.

سألت: لكن هؤلاء الأربعة أكانوا منتسبين إلى تنظيم ديني أم سياسي؟.

قال: فيما أعلم لم يكونوا منتسبين إلى أي تنظيم، حتى ولا كنا نأخذ أمر المظاهرات بجدٍّ، إنما قل نوع من نزوة عابرة أخص بالمراهقين لنثبت لأنفسنا أننا لا نزال شباباً، ونخرج عما هو معتاد ومألوف في عمرنا.

قلت: ربما بتأثير جو الربيع العربي.

أجاب: لا، لا، على الأقل في حالتي لم يكن كذلك، وأعرف أنه التقطيع لا التربيع.

أضاف بعد صمت: كان استمرارنا في التظاهر عمل مناكفة وعناداً ليس غير، وكلما تزايد عدد المتظاهرين كنا نزداد إصراراً، وبعد اشتراكنا مرات عدة في المظاهرات، جاء شخص لم أكن رأيته في حياتي، قدم نفسه على أنه مراسل اللجان، عرفت في وقت لاحق أنه شيخ المجموعة، واستل أوراقاً سماها القوائم الأخوية، قلَّب ينظر في القوائم، وأبلغني أني وضعت في مجموعة الأمير (عوض)، وعدد لي أسماء المجموعة التي نسَّبوني إليها، بعض الأسماء الواردة كانوا من أصدقائي وآخرون من أقرباء زوجتي، وأسماء كثيرة لا أعرفها، وقالت: إن لم تلتحق فأنت جبان وخاذل، نظرت في الأمر واستجبت، لتجنب إحراج أمام هؤلاء الذين أعرفهم، ودفع اتهام افتراضي بأني جبان، ببساطة هكذا استُدْرِجت، لكني لم أكن أعرف أن الأمر سيتطور إلى أبعد من الاحتجاج والتظاهر، بعد ذلك وجدنا كل شيء مُعَدّاً وقد حُضِّر مسبقاً، فالمال يفيض ويوزع علينا، والسلاح حاضر وفير يوضع في أيدينا، ثم شيئاً فشيئاً أخذنا ننتقل من هجمات بقصد التخويف، إلى تدمير فعلي للمنشآت، إلى قطع طرقات، ثم اختطاف وسلب، ثم إلى قتل وانتهينا إلى استباحة كل ما تطوله اليد من دم أو مال أو عرض.

سألت: لكن لماذا لم تنسحب ساعة رأيت كل شيء كان محضراً مسبقاً، وأن هناك أيدي خفية تتحكم في اللعبة، وأن القضية ليست قضيتك، لم لم تبتعد وتتنصل؟

أجاب: أنت تتأمل الملعب من بعيد، وأنا أروي لك ما جرى معي تماماً، ومن في الملعب ينحصر فكره في اللعب لا غير، فمن الصفارة الأولى إلى الأخيرة وعيناه على الكرة، ورجلاه تجري لتسجيل الأهداف بأي ثمن.

قلت: فلسفة الكرة لم تخطر على بالي، أن تدفع إلى الملعب من تستطيع إيهامهم أنهم لاعبون، وبما أنهم ليسوا لاعبين، ولا يعرفون قانون اللعب، ينقلب اللعب إلى فوضى وضرب، وتشتعل الساحة بحماس ذاتي، وهل قتلت أناساً كثيرين؟

أجاب: نعم، قتلت، واغتصبت، ونهبت وكل ما يخطر في بالك من جرائم.

سألت: غريب كيف يغيب الوعي؟ ألم يستيقظ ضميرك ولو لحظةً وتفكر فيما تفعل وأنت الذكي المثقف؟

أجاب: ليس عند المسلح وقت ليفكر إلا فيما هو حسي وآني وراهن، والتفكير عنده فعل مؤجل، حتى إني لم أقف وأفكر إلا عندما اغتصب الحقير زوجتي، ساعتها فكرت أني اغتصبت نساء كثيرات، سأقول لك شيئاً، عندما تصبح فرداً في مجموعة وتعيش معهم، تحاول بشكل غير

مفهوم أن تتقرب منهم أن تحاكيهم لتكون مثلهم، تداهن أولاً، وتجد نفسك تتنازل عما يميزك ممّا يعليك عن الآخرين، بلا شعور منك، لتحقق التشابه والتجانس معهم، أمر يبدو لك صعب الفهم، لكنه يحدث في الواقع بسهولة عجيبة، وكأن أفكارهم تنتقل إليك بالعدوى، وتصبح وكأنك منوم مغناطيسياً، وكأنك محمول بتيار أنت نفسك لا تريد مقاومته، حتى إنك تحاول التشبُّه بالآمر أو الأمير وتقمُّص شخصيته مهما كان منحطاً، وبما أن هذه الشخصية التي انبثقت عن المجموعة بدائية غرائزية نمطية لها حياة لولبية تدور حول محور واحد هو اللذة، فإنها تعود بك القهقرى وتتقبل أموراً ترفضها وتستنكرها وتستقذرها، وتعود وكأنّها أمورٌ عادية ما دامت المجموعة أقرتها وأعطتها شرعية، فالمسلح يفقد شخصيته وثقافته ويتقمص شخصية المجموعة، مثلاً الشخص نفسه يستصعب القتل والاغتصاب، لكن ما أسهل هذا إن أقرته المجموعة، تشعر أن الجريمة التي ترتكبها أنت بيديك لست أنت من يرتكبها، إنما المجموعة من ترتكبها ولا عقدة ذنب عندك بتاتاً.

سألت: وهذه الفتاوى كنت تؤمن بها أو بمطلقيها وأنت الذي المثقف قارئ الروايات؟.

أجاب: لا، لم أكن أؤمن بها، ربما يؤمن بها بعض المتصلبين المتقوقعين، وأنت تعرف أن لي تديني الخاص العقلاني النزيه، وأفهم الإسلام فهماً حضارياً، لكن حين ترى الآخرين من المجموعة يؤمنون بهذه الفتاوى ويقرونها ويمارسونها، تجد نفسك تمارسها بجاذبية مغناطيسية كفرد منهم، محاولاً أن تؤمن بها ولو لم تكن تؤمن بها حقيقة لتُسَوِّغ لنفسك أمام نفسك، ولا سيّما وأن هذه الفتاوى تبيح لك كل ما تشتهي وتغلّب غرائزك على قيمك، فتغرق مع المجموعة في ملذات شبقية كالقتل والاغتصاب بما يشبه جنوناً جنسياً بشكل هستريا جماعية، الجماعة تشدك إلى الأسفل وتعرف أنها تشدك إلى الأسفل، لكن من العجيب أنك تجد نفسك تستجيب وتغرق في ملاذ تنسيك شخصك، بأي كيمياء يتحول الإنسان؟ لا أفهم.

قلت: تستجيب لأنها تطلق لك عنان دوافعك الغريزية العمياء وتيسِّر لك إشباعها، بينما أخلاقك وقيمك تكبتها وتحددها وتقنِّن إشباعها، تستجيب لأنها تبيح لك كل ما تشتهي، من قَتْلِ من تكره أو من لا يعجبك، واغتصاب من تروقك، ومصادرة أموال الناس ونهبها، تستجيب لأنها تزيل كل المحرمات من ذهنك بإباحتها، جنة من ملذات حيوانية أرضية مدعّمة بحبوب تقرب لك متعاً متصورة خيالية، وكل خطاياك مغفورة، بل يعدونك بجائزة ترضية بعد الموت وهي الجنة كزمن نفسي بدأته هنا لتستكمل ملذاتك هناك، لكن العاقل يعرف أن كل هذا خداع وكذب، منح تعطى على حساب قيمه الدينية والأخلاقية والإنسانية، أنت يا سيد قاسم كنت تردد مقولة حفظتها منك يوم هاجمت العصابات الإرهابية التكفيرية في الجزائر قرية وقتلت كل أهلها وعلّقت جثثهم على الأشجار، كنت تردد: ما يحتاج إليه هؤلاء حرية داخلية تعيد لكل منهم شخصيته وتحرره من عبوديته للشخصية الجماعية المتوحشة ليتسنى له استعادة إنسانيته، أتذكر؟.

قال: لا، لا أذكر، ربما كنت أردد فكرة قرأتها في ذلك الحين، لكني أقول لك أن لا علاقة للذكاء ولا الثقافة بكل هذا، كان معنا شاب يحمل إجازة في الفلسفة، ويطمح لنيل الدكتوراه،

وهو تحت إمرة آمرنا عوض، ومن أميرنا عوض؟ جاهل لا أعتقد أنه تخطى المرحلة الإعدادية، وهو من أصحاب السوابق، كان يمارس التهريب والاتجار بالمخدرات.

سألت: وماضيك ألم تكن تذكر ماضيك وثقافتك وأين الوعي في كل هذا؟.

قال: كأنها القطيعة مع الماضي، ماضيك يأتيك كأخيلة النعاس، أما الوعي فيبقى أعمى وأصم يغطيه مزاج الساعة.

قلت: ما دمت تعرف خفايا المجموعات وسبب بلائك، لم لا تسوي وضعك، وتعود إلى حياتك العادية؟ قد لا يكونون على معرفة بأن يديك مُلطّختان بالدم؟.

ضحك ضحكة مصطنعة، وقال: قد أنجح في خداع السلطات، وقد أفلح في الهرب من المسلحين، لكن كيف أهرب من نفسي؟ لا فات الأوان لكل هذا، وأنا وحش ولا يحق لي أن أكون إلا وحشاً.

قلت: معك الآن مائتا ألف دولار، تستطيع أن تهرب بها إلى الخارج، وتلجأ إلى طبيب نفسي، وتبدأ حياتك من جديد.

قال: اقتراحك يستحق النظر، لكن بعد أن أقتل الأمير السافل عوض، ثم أسألك وهو الطبيب النفسي يعالج وحشاً؟ أنت تتكلم كأولاء الذين ينظّرون عن التوبة، صدقني متى أسقطت محرماً في ذهنك، والمحرّم مجرد حاجز نفسي، حتى لو نجحت في نصبه من جديد فسوف تسقطه عند أول لحظة ضعف، قتلت أو اغتصبت مرة، فلن تبالي بإعادة الكرة آلاف المرات، وأنا ذئب ولا أريد أن أكون شيئاً آخر إلا ذئباً، لقد تكلمت كثيراً، هيا للنوم، أعطني مفتاح البيت.

دخلنا وأقفل الباب، مر على الغرف ينظر فيها، اختار غرفة نومي لينام، ركز بندقيته إلى جانب رأس السرير، وضع هاتفي النقال ومفتاحي على المنضدة الصغيرة إلى جانب السرير، وكان عليها كتاب الحيوان للجاحظ، وقلم تخطيط أصفر، لم يحفل بالكتاب كما كان يفعل في الماضي، وكان يحتفي بكل عنوان وكتاب، بل ألقى فوقه رزمتين من الأوراق المالية، نظر في وجهي، وقال: إن كنت تحتاج إلى مال، خذ رزمة، أو خذ الرزمتين لا فرق، أملك المال الكثير.

قلت: شكراً لا أحتاج إلى مال، هاتان الرزومتان من المائتي ألف دولار؟.

قال: لا، لا، ما أحمله غيض من فيض، أنا بالتأكيد لا أتقاضى فائدة، والمصرف الذي أودع فيه أموالي هو باطن الأرض وبين الصخور، تقليد كان عند الشعوب البدائية وأراه لا يزال صالحاً، لو عرف أصحاب الأرض ما فيها لنقبوها شبراً شبراً، في أمكنة كثيرة أخبئ أموالاً، ولو لم أكن متيقناً أنك ستموت قبلي لأعلمتك بمخابئها لترثني، هيا اذهب ونم لكن أحذّرك أي حركة أسمعها أنت ميت لا محالة.

قلت: لكنني أعاني ضخامة بروستات، وقد أحتاج إلى دخول المرحاض أكثر من مرة.

قال بلهجة قاطعة: غير مسموح، بولْ في سراويلك، لكن أي حركة أنت ميت..

فشعريرة اجتاحت جسدي، قلت: تصبح على خير!.

ألقيت نفسي فوق السرير في الغرفة الداخلية من دون أن أنزع حذائي، كان من المستحيل عليّ أن أنام، أخذت أفكر، إنه قاتل، وصار حب القتل في دمه، هو يقول صراحة إنه لن يترك شنيعة إلا وسيقترفها، وأي شنيعة أكبر من قتل صديق؟ لم يكن الأمان الذي أعطاني إلا لحظياً ليمتع نفسه بالحديث ويفرغ ما في داخله، لكني لم أثق، ولم أعاكسه بكلمة تجرح، ثم ألم يقل إنه متيقن أني سأموت قبله؟ نعم سيقتلني، لو لم يكن ينوي قتلي أكان اعترف أنه يهرب وينام على سطح بيتي أما كان يخاف أن أدل عليه؟ الأمر واضح أنا ميت على كل حال ولا بد من مغامرة لإنقاذ نفسي، فكيف الهروب؟.

الوقت يمر ثقيلاً، وشخيره يتصاعد، إنه ينام بعمق الآن، وهل أستطيع أن أستولي على بندقيته؟ حتى لو نجحت في اقتناصها فأنا لا أعرف التعامل معها، في حياتي لم أحمل بندقية، ولا قتلت عصفوراً، قد أهدده لكني عاجز عن قتله، إني في موقف مقيت جداً، في لحظة وكأن ضوءاً سماوياً لمع في داخلي، خاطر إلهي أنار بصيرتي، نافذة واحدة في بيتي غير مسورة بحديد، نافذة المطبخ، والمطبخ مقابل الغرفة التي أنام فيها، لقد راقبني من خلالها لكنه خلال تجواله لم ينتبه إليها، لقد نسيها، نسيها تماماً، كنت أنصت إلى أنفاسه، شخيره صار حاداً ومتقطعاً، انتظرت أكثر من ساعة قررت أنه الوقت المناسب لأبادر، زحفت زحفاً نحو المطبخ، المفاجأة السعيدة العظيمة أن النافذة كانت مفتوحة على مصراعيها، دلّيت نفسي بهدوء وحذر شديد حتى لامست رجلاي الأرض، رحت في الطريق الترابي محافظاً على هدوئي وحذري، وما إن ابتعدت حتى خفّت رجلاي في الطلعة المؤدية إلى رأس التل، كان ضوء القمر شاحباً، وعواء أبناء آوى يصل إلي من كل صوب، وأنا أعرف جغرافية المنطقة شبراً شبراً، أجل أحسست أني صرت في أمان، حتى لو عرف الاتجاه الذي سلكته فلن يستطيع العثور عليّ بين الصخور، من السهل النجاة من وحوش الحيوان بعد أن نجوت من وحش بشري، تسلقت شجرة سنديان ضخمة، وبين فروعها الكبيرة قضيت ساعات بين غفوة وصحوة، وعند بزوغ الفجر ترجّلت عن الشجرة، جلست في المكان الذي اعتدت الجلوس فيه عند أصائل أيام كثيرة أتأمل الشفق وغياب الشمس، مصطبة تكتنفها الصخور الضخمة من ثلاثة جوانب، وكنت أسميها العرش، والعرش مشرف يطل على بيتي وعلى الطريق الصاعد نحو الهضبة، ومنه أرى امتداد السهل الفسيح المفتوح إلى ما بعد الطريق العام اللاذقية ـ طرطوس ـ حمص، كانت نظراتي تتقافز من مكان إلى آخر مراقباً، ورأيته، رأيته مغادراً على قدميه بعد حقل الأشجار المحيط ببيتي، نظراتي ظلت معلقة بذلك الشبح، تارة تحجبه الأشجار، وتارة تبرزه المساحات غير المشجرة بكل وضوح، الهدوء شامل، ووضاءة الصباح تلامس خفايا الروح، تحرّك الحزن في داخلي، آخر مرة زارني فيها شيّعته إلى الطريق العام ننتظر سيارة عابرة إلى حمص، كنا نتبادل حمل حقيبة مليئة بحبات ليمون زودته بها، كان لا يزال شاباً لطيفاً مبتهجاً صافي النفس، وكنا نتحدث ونضحك، أشرنا إلى سيارة كبيرة فوقفت، صعد وهو يقول: لا تطل عليّ، لوّح لي ولوّحت له، نعم كان ذلك في صباح يشبه هذا الصباح تماماً، الصبح لم يغير لونه، لماذا غيرت لونك يا قاسم؟ أي أفكار سممت روحك؟ لماذا أبدلت فضائلك القديمة بكل هذا التهافت للتهدم والانتقاض؟ ليتك

جئتني زائراً كتلك الأيام فأحسنتُ استقبالك كمضيف سخي يرى من واجبه مواكبة ضيفه إلى الطريق العام ليلّوح له ويقول: لا تطل عليّ!. لكني الآن أشيعك بعينيّ من بعيد دون أن نتصافح، وملامسة المصافحة كما تعلم هي الناقل لدفء العواطف الوجدانية البشرية، فأي ود من دون مصافحة؟ أنا الآن كمضيف فرضت عليه حضورك قسراً، وأبعدته بعدوانيتك بالقهر والإجبار مرغماً، فانتحى مبتعداً متجنباً قربك، سلوك لا يليق بضيف عابر فهل يليق بصاحب وصديق؟. ثم رأيت شبح قاسم يتحول نحو الدغل الذي ادعى أنه ترك جثة الفتاة فيه، لا لم يطل المكوث، بل خرجت سيارة بيك أب مغلقة الخلفية تتراقص عليها الأشعة الوليدة فخلتها ذهبية اللون راحت تنحدر نحو الطريق العام.

فكرت: لقد رحل، الآن أجسر على النزول لتفقد بيتي؟.

نهضت، وقبل أن أخطو، ملأ المدى صوت إطلاق كثيف، كسلسلة انفجارات تصاعدت من الطريق العام، رصاص ذهب بتناغم الصباح وطراوته، جلست من جديد، واستمر إطلاق الرصاص أكثرَ من ربع ساعة ثم همد.

فكّرت، لا أعرف من أطلق الرصاص على من يا قاسم؟ لا أعرف إن كنت من أطلق الرصاص أم أُطلق الرصاص عليك، لا أعرف إن كنت أنت الآن حياً أم ميتاً، لكني أعرف شيئاً واحداً؛ أن ذاكرتي تأبى أن تسترجعك بالصورة البدائية التي جئتني بها آخر مرة، وتتمسك بالصورة التي عَرَفْتُكَ بها لأمد طويل إنسانياً حضارياً ذكياً، وأن قلبي يتمنى لك الشفاء من تسمم فتك بعقلك وعواطفك.

قمت ونزلت نحو البيت، كان الباب مفتوحاً ومفتاحه من الداخل، دخلت بتهيب، نظرت إلى المنضدة الصغيرة جانب السرير وكان عليها هاتفي الجوال، لا لم يترك رزمة ولا رزمتين من أوراق نقدية، إنما جلدة الكتاب وقد نزعها وكتب على الوجه غير المطبوع بقلم التخطيط الأصفر الفوسفوري: مبارك عليك نجاتك، لا أكتمك، أول شيء فعلته عند يقظتي أني رحلت لأودعك برصاصة في رأسك، حظك الطيب أني آنس الجثث وأنا صاح، لكني ولا مرة استطعت النوم في بيت فيه جثة، أخالها تنهض وتثب على صدري لتعذبني ولا يؤثر فيها رصاص الأحلام، فأغالب النوم لأبقى صاحياً طوال الليل، لذا فمن عادتي أن أقتل وأمشي، ولولا هذا لودّعتك أمس مساء وقبل النوم، برصاصتين لا واحدة.

ابتسمت بأسف، ووقفت أفكر: لا أعرف إن كان لحسن الحظ أم لسوئه أن الناس أصناف شتى، فليس كل الناس مسالمين مثلي، وليس كل الناس عدوانيين مثل قاسم، وعلى رغم الكلمات التي كتبها بخط يده وبقلم لامع المداد يصدم البصر بسطوعه ويجرح البصيرة بحدته، لم أستطع إلا أن أعتقد ربما لسذاجتي وبراءتي أو لأنها الحقيقة، أن قاسم انتبه إلى نافذة المطبخ المفتوحة عندما جال في البيت، لكنه غض النظر ليُمكّنني من النجاة من الوحش الشره للدم الذي يعيش فيه.

□□

*القصة ..

فتاة العشق الضاحك

□ ماهر جرجس *

كانت تباشير الصيف قد أودت بحياة الربيع الراحل منتظراً قيامة عظيمة، ولكن بعد شهور طوال... النسمات الصيفية تلاعب رؤوس الأشجار الكبيرة، وخدود الورود المنتشرة بكثافة في كل بقعة من حديقة المجمع الطلابي... فقد انتهت أيام الدراسة في سنة تعلم اللغة والتحضير للدخول في الجامعات.

وخليل مثله مثل بقية زملاءه ينتظر الأيام القادمة للعودة إلى بلده وقضاء الصيف هناك وحتى ذلك الوقت كان يمرح مع أصدقائه مرح الشباب الحالم بالحب والفتيات الجميلات. كان وصديقه الطيب ميشيل الذي أنهى سنة اللغة أيضاً في استقبال صديقة ميشيل القادمة من بلدة صغيرة تدعى رمنكوسارات... كان ميشيل قد تعرّفها عليها في الشتاء عن طريق أحد أصدقائه الرومان كونها قريبة له ومن البلدة نفسها... فأتت مرّات عدة إلى العاصمة والتقت ميشيل... كما تعرفت خليلاً الذي يسكن في البناية نفسها.

كان ميشيل شاباً طيباً متوسط الجمال، وقصيراً بعض الشيء، ولكن وجهه وشعره السابل الشديد السواد، وبسمته الدائمة اللطيفة تضفي عليه أنساً قربه من خليل ولاسيّما أنهما آتيان من بلدات قريبة بعضها من بعض في الوطن إلى الغربة.

لم يكن خليل غنياً، ولكنه كان يملك من النقود أكثر من ميشيل الطيب الذي لا يملك المال، فعرض عليه نقوداً كي يستطيع التنزه مع لوميتا كما كانوا يدعونها، ولكن ميشيل رفض، وقال له:

ـ إذا أردت تستطيع أن تدعونا أنت ونذهب ثلاثتنا فهي تكن لك وداً كما قالت لي عندما جاءت في المرة السابقة.

ـ ولكن يا ميشيل يجب أن تكون النقود معك.

ـ لماذا؟

ـ لأنّ النساء عامّةً يحببن الذي يدفع، فالكرم يشدهن ويعتبرنه في المرتبة الأولى في أول الأمر، وفي المرتبة الثانية بعد ممارسة الحب.

---

* قاص من سورية.

لم يقتنع ميشيل الطيب بتلك الكلمات، وظلت البسمة لا تفارق شفتيه كالعادة، وحار خليل ماذا يفعل، فقد كانت في المرات السابقة بعد أنْ تعرَّفها وحتى أمام ميشيل تظهر له ميلاً كبيراً، وبين المزاح والجد تغازله. وهو لا يريد أن يفقد صديقه صاحبته التي أحبَّها.

أخيراً وصلت لوميتا إلى محطة القطار حيث كانا في انتظارها، عندما وجدتهما معاً أبدت فرحاً غير قليل ممزوجاً بالمرح وعانقتهما، وذهبوا جميعاً إلى غرفة ميشيل في مجمع الطلبة، حيث تناولوا الأكلات الشعبية والريفية، وشربوا من التسويكا الطيبة التي أتت بها من البلدة البعيدة.

شرب ميشيل كثيراً، فراح يتأرجح بين الصحو والسكر، ثم اعتذر إليهما ونام في السرير. أما خليل الذي لم يشرب إلاّ قليلاً فبقي صاحياً، فجاءت وجلست بجانبه وراحت تقترب منه اقتراباً أحسَّ أنه لم يعد يستطيع المقاومة، فقال لها:

ـ دعينا نذهب خارجاً إلى الحديقة.

ـ ولماذا نخرج هنا أفضل؟

ـ أرجوك، دعينا نخرج.

فخرجا إلى الحديقة وتمشيا طويلاً، وهو يحاول بشتى السبل ألاّ يعطيها فرصة لتتقرب منه كثيراً.

عندما أفاق ميشيل، كان المساء قد جاء على حصان الرغبة المشتعلة في عقل لوميتا وتصرفاتها، ولكنَّ خليلاً ظل صامداً.

ذهبوا إلى المقهى، وقضوا سويعات جميلة، وقال خليل لميشيل خلسة:

ـ خذ النقود وادفع أنت.

ـ بل ادفع أنت، فالنقود منك، ولا فرق بيننا، اضطر خليل إلى الدفع أمام أعين لوميتا، فشكرته عند خروجهم بقبلة غير بريئة على خده.

في الليل وبعد أن أكلوا أيضاً من أكلاتها الطيبة..

كان ميشيل يأمل بأن تنام عنده كما وعدته في وقت ما في الشتاء، ولكنّها قالت إنها تريد أن تذهب إلى قريبتها في المدينة، وتأتي صباحاً، وغضب ميشيل، وبين غضبه وإصرارها اقترح خليل:

ـ كي لا يغضب ميشيل، تبقين أنتِ في غرفته ويأتي ميشيل وينام عندي إن كنتِ مصرة على ذلك، رحبت هي بالفكرة، واضطر ميشيل إلى الإذعان.

في صباح اليوم التالي وكان يوماً جميلاً، ذهبوا إلى حديقة الهرسترو الكبيرة الجميلة بعد أن حاول خليل التهرب، ولكن إصرارها وإصرار ميشيل على مرافقتهم، جعله يرضى، فأخذ آلة التصوير التي يملكها، وراحوا في سياحة جميلة تصب اللحظات على رؤوسهم مليئة بالضحك والمرح والأحاسيس الرائعة.

في الحديقة الكبيرة الرائعة، كانت تمشي بينهما ويداها، إحداهما تشبك يد ميشيل والأخرى يد خليل، كان خليل محرجاً قليلاً، ولكن فرحها وابتسامات صديقه كانت تطمئنه، وقالت لهما مازحة المثل الشعبي: "بين اثنين لا تمطر عليك" فأجاب خليل:

- كان عليَّ أن آتي بصديقة معي

- وهل عندك صديقة، قالت مستفهمة.

- عنده الكثيرات هذا الملعون، أجابها ميشيل.

- الكثيرات، قالت مندهشة.

- إنه يمزح، لا تصدقيه، أجاب خليل بخجل واضح.

ذهبوا في رحلة بحرية في القارب الكبير، ثم إلى المطعم في الحديقة، بعد أن مشوا كثيراً وجاعوا، وبعدها إلى الكافيتريا لأجل الحلويات، وكان خليل يدفع في كل مرة، بعد أن يكون قد حاول إعطاء النقود خلسة لميشيل ليدفع، ولكنّ الأخير كان عنيداً في ذلك مثل تيس.

في أثناء التنزه أخذ خليل لهما صوراً بينما ميشيل يعانقها، وبعد ذلك كانت تصرّ على أخذ الصور للثلاثة، ثم أشارت إلى ميشيل أن يصورها مع خليل، فأخذ ميشيل آلة التصوير بطيبة، بينما كانت هي تعانق خليلاً، وطبعت قبلة على أطراف شفاهه بينما كانت ضحكات ميشيل البريئة تتتالى ويقول:

- لم يدعك تقبلينه على شفاهه، فما كان منها إلاّ وعانقت خليلاً وقبلته على شفاهه بقوة ووضوح مما أثار خجلاً واضحاً على وجهه، فقالت له:

- لماذا أنت خجول هكذا كالأطفال، إنّي اشتهيت قبلة منك، فهل تمانع؟!

بينما راحت ضحكات ميشيل الطفولية تلف الكلمات وتغلّفها ببراءة غريبة.

ولّى الصيف سريعاً هارباً بعد أن رأى تساقط أوراق الأشجار وهي تترنّح وتهتز مائلة بأجنحتها الملونة بألف لون ولون، وتتكدس على الأرض التي امتلأت بتلك الأوراق.

وعاد الطلاب من مدنهم وبلدانهم وعادت الحركة إلى مجمع الطلبة، كما عاد الصديقان خليل وميشيل، أما ميشيل فقد غادر إلى مدينة كلوج البعيدة حيث دراسته، وأما خليل فبقي في بوخارست.

وفي إحدى الأماسي الخريفية الجميلة، وكان الهدوء الخريفي يزنّر حديقة مجمع الطلبة، والنسمات الخريفية تهدهد ورداتها، وصوت فيروز يصدح من إحدى الغرف التي يسكنها الطلبة العرب، فقد جاؤوا وجلبوا معهم صوت فيروز الملائكي، ليذكّرهم ببلدهم وأهلهم، جال قليلاً في الحديقة يستمع إلى فيروز وهي تقول: بتجبلي منّو تذكار، شي ورقة وشي صورة، عالورقة مكتوب أشعار واسمو على الصورة، يا مرسال المراسيل،

كان ذاهباً إلى المدينة، ولكن فيروز كانت مغناطيساً بالنسبة له منذ كان صغيراً، لا يستطيع الإفلات منه، ومشى وهو حالم لا يرى ما حوله، ولا يسمع همسات العشاق بين الورود الخريفية، وقد تأخر عن موعد مع فتاة تعرّفها قبل مغادرته، ولكنّ صوت فيروز كان أقوى من كل موعد.

وكأن الطبيعة والزمن أرادا مكافأة على حبّه اللامتناهي لفيروز، فأحس بيدين توضعان فوق عينيه، لم يدر بخلده عندئذ لمن تكون تلك اليدان، ولكن ضحكة لوميتا وقبلتها أيقظته من روبصته الفنية الحالمة، فتطلع إليها وهي تضحك بمرحها المعهود، ونظر إلى الشمس الملوّنة بقرمزية شفافة وملونة الأفق بكل الألوان الجميلة، فقال له وهي تراه حالماً:

ـ هل أنت غير سعيد برؤيتي؟

ـ بل سعيد جداً، ولكني مُفاجأ قليلاً، ماذا تفعلين هنا، هل جئتِ إلى ميشيل؟!

ـ بل جئت إليك، فهل تقبلني؟!

ـ بالتأكيد ولِمَ لا.. قال مرتبكاً قليلاً..

ـ هل عندك شغل أو موعد.. أراك في مظهر من عنده موعد؟!

ـ لا تهم المواعيد الأخرى بما أنكِ أتيتِ أنتِ.

ـ هذا الكلام يسرّني كثيراً.. قالت ضاحكة..

ـ تعالي نضع ما بيدكِ في مكان ما.. قال مرتبكاً.

ـ ولماذا في مكان ما، ألا نستطيع وضعها في غرفتك؟ وهي لك على أي حال.. من طعام الضيعة الذي تحبه والتسويكة التي تريدها.

ـ تعالي إذاً إلى غرفتي.

حمل الأغراض الكثيرة التي معها وعندما وصلا إلى الغرفة قال لها:

ـ لماذا كل هذه الأغراض؟!

ـ لأنني أريد أن أبقى أيّاماً عِدّة فهل عندك مانع؟!

ـ أبداً.. أبداً.. ولكن هل تركتِ ميشيل؟!

قال ذلك خجلاً، فأجابته من فورها:

ـ أولاً أنت تعرف أن ميشيل في مدينة كلوج، وثانياً، أنا منذ الصيف.. اخترتك أنت، ولكنّك لم تسمح لي بالاقتراب كثيراً منك.

ـ وكيف أسمح لك وأنت صديقة صديقي.

ـ ولكنك أنت اختياري، فهل عندك مانع؟!

لم يجبها، فأتت وطبعت قبلة على شفتيه، وقالت:

ـ أستطيع الآن فعل هذا ، أليس كذلك؟!

لم يعرف ماذا يجيبها ، فهو أوّل مرة يرى اندفاع وصراحة ووضوح فتاة تنسج حوله خيوطها لتوقعه بدلاً من أن يفعل هو ذلك، فابتسم ببلاهة ، ولاحظت ذلك، فقالت:

ـ إن كنت أعجبك، فسوف أستمر، وإلا فأنا أنسحب من بداية الطريق...

ـ أنتِ تعجبينني كثيراً ، ولكنّي تحت وطأة المفاجأة ، فاجأتني بكل شيء، بمجيئكِ هكذا ، بكلامك الصريح ، بكل شيء.

ـ أنتَ لاحظتَ منذ الصيف أنني أريدك، أليس كذلك؟

ـ نعم لاحظت.

ـ إذاً هل أعجبك؟.. هل أنا جميلة.

ـ أنتِ جميلة ومهضومة وضحكاتكِ الدائمة تسحرني.

ـ عظيم، إذاً قبلّني أنتَ.. قالت ضاحكة.

لم يعرف ماذا يفعل ، فأتت ووضعت يديه حول خصرها ، وأتت برأسه ، وقرّبت شفتيها من شفتيه وكأنها تعلّم طفلاً صغيراً.

فأحسّ ببلاهته ، فأمسكها وشدّها إليه وراح يقبّلها بكثير من النشوة.

بعد حين تذكرت وقالت له:

ـ إنك وعدتني في المرّة السابقة أن تظهر الصور التي أخذناها معاً في الحديقة الكبيرة عندما تسافر، وتأتي لي بها ، فهل فعلت؟

ـ بالتأكيد.

ـ أنا لا أصدق، هل أظهرتها؟!

ـ تعالي لتري.

كان حقاً قد أظهر عدة أفلام كان قد صورها في السنة التحضيرية السابقة، جلب معه الصور كلّها ، على الرغم من أنه لم يفكر أن صوره معها قد يحتاج إليها ، ها هي ذي تطلبها ، عندما رأت الصور الملونة ، شهقت فرحة.

ـ إنها جميلة جداً ، أعطني إياها كلّها.. أرجوك.. قالت ذلك بتوسل مضحك.

ـ كلّها؟! وأنا لا يبقى معي أي صورة لكِ..

ـ لا تخف، معي صور لي ولعائلتي سوف أعطيك إياها ، فهل تقبل بهذه المبادلة.

ـ أريني الصور التي معك.

ـ ولكنها ليست ملونة.. قالت مترددة.

ـ لا يهم!! المهم أن تكوني جميلة فيها ، كما أنتِ في الواقع.

ـ هل حقاً تراني هكذا، أم أنك تضحك عليّ.

ـ إني بالتأكيد أضحك عليكِ.. قال ذلك وأدار ظهره لكي يخفي ابتسامته، أحسّت بذلك.. فدارت ووقفت مواجهة له وجهاً لوجه، فرأته يبتسم، ويكاد يضحك، فضحكت وقبّلته، وقالت:

ـ كدت أصدّق أنك قلت ذلك بجدية.

ـ ولِمَ لا..

ـ إذاً أنا لست جميلة، أليس كذلك؟!..

ـ يا مجنونة، قلت لك سابقاً أنت جميلة جداً ومهضومة جداً جداً، ألم أقل ذلك في المرة السابقة؟

ـ لا أعرف.. يجب أن تقولها لي في كل مرّة لكي أصدّق..

ـ أعطني صورك، لأرى إن كانت أجمل منكِ؟!

أعطته الصور، ووقفت تنتظر مثل قطة تهز رأسها وتنتظر شيئاً، لاحظ ذلك فحاول أن يتعمد عدم الابتسام.. بل فكّر قليلاً مقطباً حاجبيه قصداً، ونظر إليها، فرآها تنتظر قوله بفارغ الصبر، فابتسم فجأة، وقال: الصور جميلة ولكنك أجمل.. كانت تنتظر تلك الكلمات مثل عطشان اندفقت عليه الماء فجأة، فضحكت وعانقته وقالت مرحة:

ـ لو قلت عكس ذلك لكنت قتلتك..

ـ تعالي اقتليني هنا في السرير.

ـ فأجابت ضاحكة! سوف أقتلك فيه كل يوم.

ـ كل يوم، ألا يوجد يوم للراحة؟! قال مازحاً

ـ نعم، يوم الأحد للراحة.. قالت ضاحكة

ـ اليوم هو الأحد، إذاً لنستريح.

ـ لا، لا يمكن ذلك، اليوم هو أول يوم لنا، لا يمكنك أن تستريح قالت ذلك وهي تضحك باستمرار ثم أضافت:

ـ أنا مسرورة لأنه لا يوجد إلاّ سرير واحد.

ـ لماذا؟

ـ لكي لا تهرب مني أبداً.. مستمرة في ضحكها.

ـ ومن قال لكِ إنني سوف أهرب؟!

ـ لقد هربت مني طوال الفترة السابقة حتى ظننت أنك لا تريدني أبداً.

ـ سوف تهربين أنتِ مني الآن.. قال غامزاً بعينيه.

ـ ولماذا؟! قالت متعجبة.

ـ قد لا تحتملين قتالاً طوال الليل.

فضحكت وقالت:

ـ أنا مستعدة للقتال ليل نهار.

ـ إذاً هيّا نبدأ.

ـ الآن.. قالت بدهشة فرحة: ألا تريد أن تأكل أولاً.

ـ فقط صبّي لي كأس تسويكا.

ـ والطعام، متى تريده؟

ـ بعد أول جولة من المعارك.

ـ صبّت له ولها كأسين، وقال لها:

ـ بصحة المعارك القادمة.

فضحكا معاً وأفرغا الكأسين في جوفيهما، ووضعا الكأسين بسرعة على المنضدة، وأجلسها بسرعة على السرير، ولم يعد يعي أي منهما ماذا يفعلان.

بعد المعركة الأولى، كانت هناك استراحة، تناولا طعام الضيعة الطيب، ثم قال لها:

ـ هيّا نخرج إلى الحديقة، فالجو جميل، وأنا أحب التقاء جمال الطبيعة مع الجمال الأنثوي.

ـ عن أي جمال أنثوي تتكلم؟! هل تريد أن ترى فتيات أخريات، بعد أن شبعت مني؟!..

ـ يا مجنونة أنا أتكلم على جمالك أنتِ ممزوجاً بجمال الطبيعة.

ـ إذا كان الأمر كذلك فلا بأس.. قالت ضاحكة ومستعيدة مرحها، ثم أضافت:

ـ ولكننا لم نخض بعد إلاّ المعركة الأولى، فأين وعودك بالقتال حتى الصباح أيها المقاتل؟! قالت ذلك وقد غطت وجهها بيديها.

كانت تتكلم وتضحك دائماً مما يضفي على الأجواء مرحاً مستمراً من دون انقطاع.. خرجا إلى الحديقة المليئة بالأشجار، والورود، والعشاق.

كان الليل قد انتصف.. والقمر المعلّق على صدر السماء ينير العتمة، ويضحك من العشاق، كما يضحك لهم، ثم تأتي الغيمات المسافرة، فتغطّي وجهه مثل خمار على وجه امرأة شرقية، تضع الخمار ثم تبعده تضعه.. ثم تبعده وكأنها تسترق النظر.. والعشاق اللاهون بالحب.. واللاهون وراء القبل.. لا يتطلعون إليه، وكأنه غير موجود، على الرغم من أنه هو الذي يجمّل لياليهم العشقية تلك.

وفيما هي متعلقة به تقبله، وهو لاهٍ عنها قليلاً، مستمتعاً بقمر العشاق ذاك، وإذا بها تُصدرُ حركة غريبة وسريعة تحاول من خلالها أن تعانقه.. ولكنّها حقاً تحتمي به مغرقة رأسها ووجهها في صدره.

ـ ماذا بك؟ ما الذي يحدث؟! قال متفاجئاً.

ـ لقد مرَّ قريبي الذي عرّفني على ميشيل ودخل إلى البناية، فهو يسكن هنا.

ـ إذاً؟!

ـ لا أريد أن يأخذ فكرة سيئة عني، فأنا لم ألتقيه بعد ولم أشرح له الموقف.

ـ ما علاقته بالأمر؟!

ـ لا شيء، ولكن قد يفكّر أنني أبدّل علاقاتي هكذا بسرعة، وقد يتكلم مع أهلي على الأمر، فحتى أهلي لم أشرح لهم الموقف بعد.

ـ ولماذا؟!

ـ وكيف أشرح لهم.. أوّل مَرّة تحقّقت أنك تريدني؟!..

ـ طيب، لا بأس، معك حق.

ـ ولكن، ألا يوجد عندك مكان آخر غير هذه الغرفة؟

ـ عندي غرفة أخرى في منطقة البوليتكنيك القريبة من هنا، ولكنها غير مرتبة لأني لا أسكنها.

ـ إذن دعنا نذهب إلى هناك، فأنا لن أرتاح إذا فكّرت أنني سوف التقي بقريبي هنا.

ـ كما تريدين، ولكن ليس الآن، فالغرفة هناك تحتاج إلى تنظيف وترتيب.

ـ لا يهم، أنا أقوم بذلك.

ـ لا يصح ذلك، فأنتِ ضيفتي، في المرة القادمة، سوف أجعلها مستعدّة لاستقبالك بكل حفاوة وكما يجب.

ـ ولماذا في المرّة القادمة؟! دعنا الآن أرجوك.

ـ الغرفة هناك مهملة، ولا نستطيع الآن، اتركي الموضوع للمرّة القادمة.

ـ كما تريد ولكني.. لا أريد أن يراني قريبي هنا الآن.

ـ لا تخافي، هيا استعيدي مرحك وضحكاتك اللذيذة، فأنا أحبك مرحة.

فحنت رأسها قليلاً، وابتسمت وقالت:

ـ هيا إلى الغرفة.

ـ لماذا، ألكي لا يراك قريبك.. الآن أصبح الوقت متأخراً.. ولن يخرج إلى الحديقة.

ـ بل.. ليس لهذا السبب

ـ إذاً؟ ما السبب؟

ـ ما السبب؟ ألا تريد القتال بعد؟!

قالت ذلك، ثم غطّت وجهها بيديها وهي تضحك خجلة:

ـ إذاً هيا إلى القتال.. قال مبتسماً:

كان القتال مستمراً تشعله تارةً قبلاتها وعناقها من جهة، وكلماته ومداعباته من جهة أخرى، ثم تارةً أخرى تخمده ضحكاتها ونكاتها التي حفظت الكثير منها، مع تعليقاته الساخرة على تلك النكات.

ظلّت المعارك مستمرة حتى أطلّ الصباح برأسه يريد أن يرى العشق الذي لا ينام.

فقالت:

ـ هل ننام الآن؟

ـ أنا لا أريد النوم

ـ ماذا!؟ ألم تشبع.. قالت ضاحكة

ـ المقاتلون.. لا يشبعون من المعارك..

ـ لا.. أرجوك.. الآن أعترف لك بأنك مقاتل من الدرجة الممتازة، فدعني أنمْ.. قالت ذلك وهي مستمرة في الضحك..

ـ كما تريدين..

ـ أحاطت عنقه بيديها، وأرادت أن تنام.

فقال:

ـ هل تعتقدين أنّي أستطيع النوم هكذا

ـ ولماذا!؟.

ـ إذا وضعتِ يدك حول عنقي فسوف تبدأ المعارك من جديد.

ـ لا.. أرجوك.

ـ إذاً نامي أنتِ هنا في السرير، وأنا أنام على الأرض، وإلاّ

ـ وإلاّ ماذا؟

ـ وإلاّ لن يكون هناك نوم.

ـ كما تريد، كما تريد، قالت مستمرة في ضحكها.

لم تكد تضع رأسها على المخدة حتى راحت في نوم عميق، فقد هدّها التعب بعد سفرة طويلة في القطار، وسفر طويل في العشق. أمّا هو فظل طويلاً مغمضاً عينيه يفكر في هذا العشق الضاحك حتى لم يعد يحسُّ بشيء.

عندما أفاقا، كان المساء قد جلس على قارعة الكون ملوناً بكل ألوان الشفق المتدرج بعد أن شربا الشاي الأسود أو العربي كما سمّته، قالت له:

ـ خذني إلى غرفتك الثانية.. أرجوك

ـ أووه.. ألا تستطيعين الانتظار للمرّة القادمة.

ـ أرجوك.. فقط.. أريد أن أراها

ـ ولكنّها غير نظيفة

ـ لا يهم، خذني أرجوك، وأحاطت عنقه بيديها وهي ترجوه بطريقة تمثيلية مضحكة

ـ إذا كنتِ مصرّة فليكن، ولكن دعينا نأكل أولاً، ألستِ جائعة؟

ـ لا.. سوف نذهب أولاً.

ـ كما تريدين، هيّا نذهب.

كانت الغرفة الثانية قريبة على بعد عدة مئات من الأمتار، وكانت أكبر من الأولى وعلى شكل (U)، وفيها ثلاثة أسرّة وخزانة، وليس فيها شيء، فسألت.

ـ هل هي لك وحدك؟

ـ كلا، معي زميل من بلدي ولكنه الآن مسافر، لم يعد بعد

ـ لماذا لا تنتقل إليها فهي أكبر من الأولى؟

ـ لم أتعود عليها بعد، بالإضافة إلى أنني هناك وحدي.

ـ هل تحقق لي أمنية؟! قالت بلهجتها التمثيلية المضحكة وهي تبتسم.

ـ نعم، ماذا تريد قطتي المهضومة؟

ـ أن ننتقل إلى هنا الآن.

ـ الآن لا نستطيع.

ـ ولماذا؟

ـ المكان غير نظيف كما ترين.

ـ أنا أنظفه..

ـ ليس لدي تلفاز أو سخانة كهربائية لنصنع الشاي أو الطعام..

ـ وهل أتيت إليك كي تتفرج إلى التلفاز أيها المقاتل؟، والسخانة لا تهمني، فإن حرارة لقائنا مرتفعة. قالت ضاحكة:

ـ وهل أغلي الشاي على تلك الحرارة؟ وماذا نأكل؟ والبراد الصغير هناك فيه الطعام.

ـ تأكلني، ألست صالحة لذلك.. مستمرة في ضحكها.

ـ فكرة لا بأس بها، آكلك وأذهب إلى أخرى.

ـ لا.. لا.. لن أدعك تأكلني إذاً.. قالت ضاحكة..

ـ إنني جائع حقاً، ألستِ جائعة، لم نأكل شيء.

ـ اذهب أنت واجلب الأغراض من هناك، وحتى ذلك الوقت أنظف هذا المكان وأرتبه، فإنه يعجبني، فيه ثلاثة أسرّة، نضع بعضها قرب بعض كي لا تنام أنت على الأرض.

ـ فكرة لا بأس بها، هل من أجلي كل هذه المسرحية؟! أو من أجل أن لا يراك قريبك.

هناك...

قطبت حاجبيها بحركة مسرحية مضحكة فابتسم لها، فراحت تعانقه وتضحك.

ـ اذهب واجلب الأغراض، أرجوك

ـ سوف أذهب من أجل سعادة قطتي المضحكة.

بقيا أياماً عدة في عشق يومي لا يتعب، صباحاً يأتي بالطعام من براده الصغير في الغرفة الأولى، بينما تنتظره هي في غرفته الثانية، بعد أن نظّفتها جيداً، فأصبحت غرفة جديرة بالعشق. ولكنّها لا تحوي طعاماً ثم يذهبان في مشاوير طويلة، ويتناولون الغداء في مطاعم الحدائق الكثيرة. قالت له وهي ضاحكة ضحكاً خجولاً بعد عدة أيام وفي آخر يومين.

ـ لم أكن أنتظر شهر عسل أفضل من هذه الأيام..

ـ إذا تنعمي بالعسل جيداً قبل انتهائه.

ـ لو كان الوضع مختلفاً، لبقيت أكثر، ولكن قلت لأهلي ثلاثة أيام وها إن الأسبوع يكاد ينتهي ولكني لن أطيل الغياب، إن كنت تريدني..

ـ تستعصين المجيء متى أردتِ.

ـ ولكن زميلك في الغرفة سوف يأتي.

ـ في هذه الحالة نرجع إلى الغرفة الأولى.

ـ ولكن هنا أفضل، حاول أن تكون لوحدك أيضاً هنا.

ـ هنا الأمور صعبة، فهناك المديرة تحبني وتتركني أبقى من دون أن يكون لي الحق بالبقاء.. أمّا هنا فيضعون أربعة طلاب في الغرفة، وبعد جهد جهيد استطعنا الحصول على غرفة لاثنين.

في اليوم الأخير لم ترضَ الذهاب إلى الحدائق والمشاوير، بل فضلّت البقاء معه في الغرفة حتى المساء حيث موعد قطارها..

كان فرحها الشائق قد تحول إلى هدوء ممزوج بحزن الرحيل، فبادرها:

ـ لا تحزني.. تستطيعين المجيء متى أردتِ.

ـ لا أعرف، متى أستطيع ذلك، ولكن أرجوك كلّمني على الهاتف، فأنا لا أستطيع ذلك فليس عندكم هنا هاتف.

كان القطار يودع المحطّة بتأنٍ كمن لا يريد المغادرة، وأوّل مرّة رأى في عينيها دمعات تائهة، ولكنها غطّت وجهها بيديها كعادتها، ثم لوحت له بيدها، فقال لها:

ـ أنتظرك، فأنا تعودت على مرحك وضحكاتك.

فأجابته ضاحكة:

ـ وأنا تعودت على معاركك المثيرة.

ـ إذاً لا تتأخري، فقد نخسر المعركة معاً إذا أنتِ تأخرتِ.

سافر القطار، وسافرت على متنه ضحكات لوميتا ومرحها المغناطيسي التأثير بعد فترة جاءته رسالة منها، تسأله إن كانت غرفته الثانية مستعدة لاستقبالها، فهاتفها قائلاً:

ـ بل غرفتي الأولى، فتعالي متى استطعت.

لم تستطع عندئذ بسبب مرض والدها، وانتظرت هاتفه الثاني الذي لم يأت، وتتالت الأيام، وأتى الثلج كثيفاً، وغرق هو بالدوام والدروس، ومواعيد مع فتيات أخريات ولم يعد يفكر بلوميتا المرحة، ولكنه وفي يوم من الأيام، وجد صورها مع عائلتها التي تركتها له، فجلس وفكّر بها جيداً، لقد طال انتظارها لهاتفه ولكنه لم يفعل، ولكن بقيت صورها معه، وبقيت صوره معها، وهذا كل ما بقي له من فتاة العشق المرح الضاحك.

□□

رمـــــــاد..

□ عدنان رمضان *

حياته عادية جداً. ما حاول قط أن يسعى لمنصب أو أي موقع متقدم طوال حياته. مشى وسط التيار مع غالبية خلق الله؛ فهو إنسان معتدل. تلك كانت وصية أمه: "امشِ عدلْ يحتارْ عدوك فيك"، "مثلك مثلْ غيرك"، "كنْ صديق الجميع". لذلك هو الآن صديقٌ لكل من حوله. لكن عند" الحزّات واللزّات" لم يكن ليجد الأصدقاء الحقيقيين الذين يستودعونه الأسرار؛ لحذرهم من اتساع دائرة علاقاته، على الرغم من ظواهر حرارة المودة التي تشوب تعاملهم معه.

في مراحل عمره الأولى. عندما بدأت تعاملاته تتشابك مع أقرانه قال له "العبد" وهو أحد أصدقاء المراهقة في لحظة مكاشفة:

- أنت صفر على الشمال. تستوطن منطقة الهامش دوماً."لا تخشْ ولا تنشْ".

جدته لأبيه قالت لأمه مراراً:

- ما بال هذا الفتى يمشي متقوساً، خائفاً أبد الدهر؛ كأنه هارب من أمر ما، دعيه يمشي منتصب القامة كالرمح...!؟

كذلك أستاذ اللغة العربية؛ صارحه في هنيهة إنسانية: بأنَّ عليه أن لا يتكوز على نفسه كالفاصلة، أو هلالين متقابلين، ونصحه بممارسة الرياضة.

أمه صرّحت مراراً بأنها عانت الأمرّين عند ولادته، فمجيئه كان مخالفاً بحسب ما صرحت القابلة المشرفة التي استغربت الأمر بقولها:

- ولادته سبّبَت العذابَ والنزف الغزير لأمه، وواجه الدنيا بقفاه بدل رأسه.

ظاهرة التقوس شغلته منذ بدأ يعي دنياه. طوله الفارع جعله يتجنب تعليقات التكوز والتقوس، فبدا كالوتر المشدود عند انتباهه أو تذكره واقع الحال. أصبح شديد الملاحظة لجدته التي قصرُ طولها، وتقوسَ ظهرها، كما لازمها عكازها مع تقدم السن. لم تسلم المسكينة من تعليقاته. رشقته ببعض الدعوات. وذكّرته بآخرته المشابهة التي تنتظره.

جارهم أبو فريد الساعاتي النحيف كما ينعته أهل الحارة. بدا في شبابه كقضيب الرمان الرشيق. تعمدتْ بعضُ صبايا البناية المقابلة إحضارَ الساعات المعطلة قصداً؛ أو بشكل عفوي له، والجلوسَ على الشرفات المقابلة ووضعنه تحت مراقبة محكمة مُدّةً طويلة. أفلت منها بعد زواجه. مثابراً على انكبابه في إصلاح الساعات المعطوبة. ضوء فانوسه له شكل الكوز، يفترش دائرة هي ساحة عمله الرئيسية. المكبرة لا تفارق محجر عينه اليمنى لوقت متأخر من الليل. في سنين مقبلة

---

* قاص من سورية.

ارتفع حاجبه الأيسر فوق مستوى حاجبه الأيمن، تقوس ظهره تقوساً حاداً. ظهرت الحدبة كحدبة جمل عجوز أنهكه سفر البوادي.

صديقه محمد المضغوط الجسم. ذو الحبة القصيرة كما تقول جدته. همهُ البحث عن أحذية ذات كعب عالٍ، وشدُّ الكتفين للوراء والأعلى، حتى يستطيع لفتَ انتباه الصبايا، والوقوفَ قربَه أو مرافقتَه. بعد مجاهدة لزمن طويل وجد العروس التي سرعان ما لعنت حظها العاثر، حين اكتشفت مبكراً أنه ازداد قصراً وتقوساً وعيناه منغرزتان دوماً في الأرض. لسوء حظهما كان مصاباً بداء الفقرات اللاصق.

كل هذا زاد من شغفه حتى الهوس، للتشبث بالوقوف في المنطقة الرمادية في علاقاته الاجتماعية، والاكتفاء بملاحظة أشكال معارفه ومن هم حوله، ومقارنة نفسه بهم، ثم توقعه لمصائرهم البنيوية في المستقبل وتخيل الكثير من الأوصاف الفردية اللائقة، التي حفظتها زوجته عن ظهر قلب، حتى اضطرت إلى إبداء تبرمها منها فيما بعد، مثل: الفاصلة، القوس، الهلال، عود الخيزران، قضيب الرمان، حدبة الجمل وغيرها من الأسماء التي تجود بها اللغة.

عندما أخبره الطبيب أن زوجته ستلد بنتاً، انزعجتْ زوجته فهي كانت تمنّي نفسها أن تُنادى بأم علاء؛ تيمناً بقصة علاء الدين والمصباح السحري التي قرأتها في طفولتها، فاشتهت امتلاكه في قرارة نفسها. عبَّر لزوجته عن سروره بالنتيجة. أخذته مخيلته البارعة في تخيُّل مآل الأشكال الإنسانية، لطفلة لها طوله. ذاتُ جسمٍ لدن كسرو الربيع. تأخذ الهيئة المناسبة بحسب أهواء الحياة. لكن هذا لن يتحقق إلا بتدريبها على رقص الباليه، ودواليب الهيلا هوب الشائعة في زمانه، وتالياً تنطبق عليها كل الأوصاف التي تخطر في باله.

في يوم آخر. أيقظته زوجته وبطنها يتقدمها:

- ما الذي دهاك؟ إنك تتكور على نفسك كدولاب سيارة، تماماً كابنتك المتكورة في بطني.

ضحكتْ. أردفتْ:

- أنت تبدو كثعبان يعضُ ذيله. تنفسك يكاد ينقطع. هيا انهضْ. زميلك أبو راغب ينتظرك على الهاتف. صوته يلعلع في السماعة، يظهر أن زوجته أخبرته بحملي؛ حتى إنه بارك لي بالبنت. ويستعجلك للرد. يبدو أنه سيخبرك بأمر مهم رفض الإفصاح عنه.

نهض مسرعاً. أمسك سماعة الهاتف. جاءه صوت صديقه صاخباً ضاحكاً:

- أولاً. مباركٌ لك الصبية القادمة يا أبا الفواصل. أنت صاحب نظرية الإنسان الرمادي. سهمُ قوسك أصاب هدفه في مجلس الإدارة؛ والذي بدوره بحث عن رجل يستطيع تسيير أمور الدائرة؛ يكون مطواعاً لإرادة الجميع؛ لا مشكلات له مع أحد. لا يشكل خطراً من أي نوع. لدنٌ ينزلق ما بين كلمتي لا ونعم. لم يجدوا غيرك. بالمناسبة اسمح لي منذ هذه اللحظة أن أناديك:

- يا سعادة المدير، وأن أقترح عليك وعلى زوجتك الفاضلة بتسمية ابنتك القادمة والسعيدة الحظ باسم سهام لا بل الأفضل أن تسميها رماد.

□□

تنظـــــيم..

□ فوزات رزق *

كـان ذلك عندما استدعوني من الصف. الحقيقة أنا خفت، وارتجفت، وتقطّعت مفاصلي. يومها كـان عندنا حصة تربية قومية، وكـان الأستاذ أنور يحدثنا عن الحروب التي خاضتها أمتنا العربية عبر العصور، وعن الجهود الدبلوماسية التي بذلتها الحكومات المتعاقبة لتحرير الأراضي العربية المحتلة. وإن الحروب لم تعد تجدي نفعاً، ما دامت هناك وسائل سليمة لاستعادة الحقوق، وما إلى ذلك.

الصحيح أنا في تلك الحصة شردت بعد أن وصل إلى الوسائل السلمية؛ عيني مع الأستاذ أنور وفكري بعيـ ـ ـد عند المرحوم والدي. فجأة أخذت أتذكّر حديثه الذي ردده على مسامعنا مراراً أنا وأختي سليمة وأمي.

والدي كـان ضابطاً مجنداً في حرب تشرين التحريرية، خاض معارك الشرف مع من خاض ببسالة على حد قوله. كان يقول لنا:

"اسمعوا يا بنات - وكـأن أمي ليست حاضرة - الحرب ليست لعبة، الحرب لعينة. وينشد أبيات زهير في ذم الحرب، ولم نكن حينها نفهم منها شيئاً".

بيد أنه وقف عند أحد الضباط - لا أدري لماذا - وسرد قصة تخاذله في الحرب ومع ذلك فقد رفعوه إلى رتبة أعلى. ووجدتني أصرخ وكأنني ما زلت مع والدي: "ورفعوه؟!".

ذهل الأستاذ أنور والطلاب، غير أن دخول الموجّه إلى الصف أنقذ الموقف:

- بتلة الحمود إلى مقر التنظيم.

بسم الله الرحمن الرحيم، ماذا فعلت لكم بتلة الحمود على الصبح؟!. هل يتعلق الأمر بتأخري في الصباح؟ لقد اعتذرت إلى مدرب الفتوة، لكنه لم يقبل اعتذاري ومرمطني في الباحة زحفاً وعقاباً، وحرمني بعد ذلك من حصة الرياضيات، ماذا يريدون أكثر من ذلك؟

خرجت وأنا أردد تعويذة أمي التي كانت ترددها كلما اضطرت إلى مقابلة مسؤول يكب وجهه سماً:

---

* قاص من سورية.

"همدتك بهماد، ورشيتك برماد، خيرك ما بين عينيك، وشرّك ما بين رجليك، والخمسة والثلاثة يعينوني عليك".

فاجأني أمين الوحدة:

ـ لماذا لم تقدمي طلب انتساب حتى الآن؟ كلهم انتسبوا لم يبقَ غيرك.

انتسبوا؟! حِرْتُ في ماذا أجيبه، لا أعرف عمّ يتكلم، كما أنني ما كنت أدري أن لي مثل هذه الأهمية، وأن المركب لا يسير إلا إذا رفعت رايتي على ساريته.

تذكرت والدي الذي مات في السجن، وتمثلت أمامي رسالته إلى أمي حين كان في جبهة القتال في الحرب. كانت أمي ما تزال تحتفظ بتلك الرسالة في خزانتها، وتخرجها بين الحين والآخر، وتطلب إليّ أن أقرأها لها، فأتنحنح، واتخذ هيئة العاشق الولهان:

"حبيبتي مياسة! قد يصيبني الملل أحياناً ولكن حينما أذكر أنني صاحب قضية، وأنا المكلف ـ ربما الوحيد ـ في هذه القضية؛ أنزع الملل، وأعود إلى الحيوية والنشاط، أقاتل من أجل عينيك يا مياسة. قد يطول غيابي عنكِ، ولكن لا بدّ أخيراً من أن أعود".

حبيبك متعب

وكان يخطر لأمي حين أنتهي من القراءة أن تسألني:

ـ دخيلك! ولأيش كانوا يحاربوا؟!.

فأتشامخ أمامها وأردد ما كنا قد حفظناه في المدرسة:

ـ إنّا نقاتل كي يرضى القتال بنا".

فتجيبني أمي:

ـ والله فايقة ورايقة، أي بلا فذلكة عاد".

* * *

أحرجني مسؤول التنظيم حينما قدم لي طلباً مكتوباً معداً على الأربعة والعشرين، لم يبقَ إلاّ توقيعي. ناولني القلم من دون أن يطلب موافقتي:

ـ وقّعي.

ووقعت؛ نعم وقعت. من دون أن أقرأ ما هو مكتوب، ومن دون أن أعلم على ماذا وقعت.

قال لي بعدها:

ـ مبارك يا رفيقة بتلة.

خجلت، واحمرّ وجهي، يه! أنا رفيقة الأستاذ عماد مسؤول التنظيم؟ لكنه شجعني قائلاً:

ـ من الآن فصاعداً أنت الرفيقة بتلة، وأنا الرفيق عماد، لا تناديني أستاذ عماد بعد الآن.

وعدت إلى البيت كأني أحمل رأس كليب، ورحت أزف الخبر إلى أمي كأنما أحمل لها نبأ عودة أبي من القبر:

ـ أنا اليوم أصبحت رفيقة، هكذا قال لي الرفيق عماد مسؤول التنظيم. وبدلاً من أن تهنئني رسمت على وجهها تكشيرة لم أرَ مثلها من قبل، وقالت لي:

ـ "روحي من وجهي؛ تضربي إنتِ والرفيق عماد تبعك".

وضاعت فرحتي كأنك غطّستني في بركة ماء. لم أدرِ حينها لماذا غضبت أمي، مع أن الرفيق عماداً لم يوجه إليّ أية كلمة هكذا أو هكذا، أنا كنت صغيرة على تلك الأمور التي ربما فكرت أمي فيها، هو أستاذ وأنا طالبة، معقول أن تشك أمي في الأستاذ؟! إلى هذا الحد تخاف عليّ؟!

***

بعد أيام استدعاني الرفيق عماد إلى مقر الوحدة، وسحب من الدرج ورقة مطبوعة، قال إنها استمارة، وطلب مني أن أملأها بالمعلومات المطلوبة:

الاسم، اسم الأب، اسم الأم، الإخوة والأخوات، الأعمام والعمات، الأخوال والخالات، الأقارب حتى الجد الخامس، أصدقائي، جيراني، أين نذهب، ماذا نقرأ، متى ننام. وكله في كفة والاتجاه السياسي لكل من سبق في كفة.

كتبت اسمي واسم أبي وأمي وأختي سليمة، ثم كتبت اسم عمي صالح وعمي محمود وعمتي أمينة، وخالي نوفل وخالتي نوفلية، وقلت يا بنت ضعي معهم جاركم أبا سمير؛ فهو بمقام والدك، دائماً يسأل عنكم. وحرت في ماذا سأكتب في خانة الاتجاه السياسي. نظرت إلى الرفيق عماد مستفسرة:

ـ ماذا سأكتب هنا؟ وأشرت إلى حقل الاتجاه السياسي. قال لي:

ـ يعني: بعثي... شيوعي.... ناصري... أخوان مسلمين... أي شيء.

***

ورحت أصنف العائلة العريقة على مسؤوليتي الشخصية، وزعتهم بالتساوي على الاتجاهات السياسية كلّها: جعلت أمي بعثية وكذلك أختي سليمة. أمّا عمي صالح وعمي محمود فقد جعلتهما ناصريين، وخالي نوفل وخالتي نوفلية إخوان مسلمين. هكذا تم التصنيف من دون مشقة. الوحيدة التي وقفت عثرة في طريقي هي عمتي أمينة؛ حرت أين سأضعها. قلت يا بنت عمتك أمينة معروفة لدى جميع أفراد العائلة وأهل الضيعة في دير الكهف؛ أنها مصدر كل الشائعات التي تنتشر في الضيعة لذلك حسبتها جيداً وقلت يا بنت عمتك أمينة مصدر شائعات. ضعي أمامها: شيوعية والسلام.

وتركت الحقل أمام والدي فارغاً. وسلمت الاستمارة للرفيق عماد. وحين نظر إليها قال:

ـ ووالدك؟ قالت:

ـ والدي ميت. قال:

ـ وقبل أن يموت ماذا كان اتجاهه السياسي؟. حرت في ما أجيبه، لم يخطر ببالي أن يلحق بوالدي إلى القبر، وغرقت في الصمت. أخرجني من صمتي قائلاً:

ـ يعني مع من كان يجتمع؟ من كان يزوره؟. إلى أين كان يذهب؟. متى كان يعود إلى البيت كل هذه الأمور؟. قلت:

ـ كان يجتمع معنا في البيت، وكان يزورنا جارنا أبو سمير، وكل يوم كان يذهب صباحاً إلى المديرية ويعود مساء في سيارة صياح دائخاً من التعب.

أخيراً سألني:

ـ كيف مات والدك؟.

قلت:

ـ مثلما يموت كل الناس، في السجن.

ـ في السجن؟!

قلب الرفيق عماد خلقته، ورمى القلم من يده وأخذ يرتجف. لا أدري لمَ أصابه كل هذا الخوف والذعر وردّة الفعل، كأنما لدغته أفعى. كنت صغيرة في ذلك الوقت عن إدراك خفايا الأمور، لذلك فقد بكيت. بكيت حينما سحب الطلب من يدي وصرفني بوجه ناشف.

ومن يومها عاد كل شيء كما كان سابقاً قبل استدعائي من حصة القومية. لم أعد الرفيقة بتلة، صرت بتلة حاف كما سماني المرحوم، وصار الرفيق عماد الأستاذ عماد بكل وقار وهيبة.

□□

القصة ..

طوفان الندم

□ نادرة بركات الحفار *

يوم قرّر عاطف الزواج من ابنة عمه يسرى، ثمّة صعقة كهربائية مرّت برأس فطيمه، لسعت جسدها واهتزّ كيانها بانفعال وغضب، فما كان الغضب الذي تعلّل به زوجها أكثر من الشفقة على ابنة العم الصبيّة، والتي أصبحت وحيدة بعد رحيل أبويها..

ـ وأنا يا عاطف، أنا التي تزوجتك على رغم أنف أهلي وعشيرتي؟؟ أنا التي أحببتك، وأنجبت لك البنين والبنات؟؟!!، هل نسيت يوم الحصاد، حين صارحتني بحبك، وأقسمت على الإخلاص لي.

هل نسيت يوم أسقيتك الماء بيدي فأوشك أخي على قتلي؟؟؟ هل نسيت وهل.

ربّت عاطف على يد زوجته بحنان، وقال بثقة:

ـ أنا أيضاً أحبك يا فطيمة، أنت زوجتي وأم أولادي، لكن "يسرى" لا تزال في السادسة عشرة، وليس من عادة عشيرتنا السماح لفتاة قاصر بالعيش وحدها.

اعتدل عاطف في جلسته، تابع وهو يغضُّ طرفه:

ـ لقد طلب مني شيخ العشيرة سترها، بعد أن فقدت المسكينة معيلها، الشيخ الفاضل يعرف أنني متزوج بك، لكنّه أصرّ بحرارة على إتمام زواجي من يسرى، لأنّني أحقّ بها من غيري.

ورفع نظره إلى زوجه:

ـ أنا ابن عمّها يا فطيمة؛ ابن عمّها الملزم بإعالتها؟.

استفسرت فطيمة بأسى:

ـ لماذا لا يتزوجها شيخ العشيرة؟!، لماذا لم يقدّمها إلى شاب عازب، والشباب في ضيعتنا كالملح والسكر؟!.

قهقه عاطف بزهو، حلّ ياقة قميصه متباهياً:

ـ هل تريدينني عجوزاً يا فطيمة؟! أنا لا أزال شاباً في الأربعين من عمري، قوياً، قادراً، ولو أنّ الشيخ الفاضل لم يجد بي مواصفات الشباب، لما خطب ابنة عمي لي؟!.

ضمّ عاطف زوجه إلى صدره:

---

* قاصة من سورية.

ـ لا تغاري يا حبيبتي، لا تغاري من يسرى، أنت في قلبي ما حييت، لكن الواجب يفرض أن أعقد عليها، حتى لا يكون للناس حجة تديننا، فيما إذا استضفناها في بيتنا.

كان يمكن أن تقنع فطيمة بأعذار زوجها، ولكن ما إن وطئت قدما يسرى البيت، انقلبت حياة فطيمة رأساً على عقب، تصدّعت جدران الحب، وتداعت، ولم يعد الليل ليلاً، ولا النهار نهاراً، فقد سعى عاطف إلى إرضاء ابنة عمه بشتى السبُل والوسائل، أحاطها بالرعاية والحنان، اشترى لها الملابس والمصاغ، واختار لإقامتها الحجرة الشرقية المطلّة على السهول والوديان، وابتاع لها أثاثاً جديداً يليق بحجرة نوم العروس الصغيرة.

في ليلة الزفاف، وحين غادر الأقارب الدار، دنا عاطف من فطيمه هامساً:

ـ اذهبي إلى حجرتك يا فطيمة، الليلة ستكون ليلة يسرى، وغداً بإذن الله تكون ليلتك.

التهب وجه فطيمة، اندلعت النار في صدرها، هتفت بصوت متحشرج مقهور:

ـ هكذا يا عاطف؟!، هكذا أصبح لتلك الفتاة ليلة؟!، وبكلّ بساطة تريدني أن أدعك معها؟!، وحدكما يا عاطف؟، وحدكما؟!، كيف أحتمل كلّ هذا؟!، كيف، كيف؟!!.

وانفجرت فطيمة بالبكاء الحار:

ـ النيران تلسعني يا عاطف، تأكلني، تحرقني، تنهش صدري... اختلس عاطف نظره إلى حجرة يسرى المغلقة، ثم قال بصوت خفيض:

ـ سوف أقوم بما أمرنا به الله يا فطيمة، اصبري على أداء الواجب يا حبيبتي، بالصبر يحتمل الإنسان كلّ الصعاب.

واستطرد وعيناه لا تفارقان باب الحجرة الشرقيّة الموصد:

ـ لا أريد أيّ إزعاج أو ضوضاء يا فطيمة، أريد أن أخلد إلى النوم، فالساعة توشك أن تصير منتصف الليل.

بدا عاطف وكأنّه هو من عيل صبره، فقد تجاهل أحاسيس زوجه النفسيّة والروحيّة، وغادرها وحدها على الأريكة، تلطم خدّيها، وتنوح بألم وتوجّع، وتراقب زوجها الذي توارى داخل الحجرة التي سبحت في الظلام إلاّ من نور أحمر خافت.

لم تستطع فطيمة الاستسلام للكرى، تملكتها شياطين الإنس والجن، وراحت تدور حول نفسها كمن جنّت وفقدت عقلها، فلا هي قادرة على الدنوّ من حجرة العروسين، ولا هي قادرة على النوم والصمت والاستسلام.

كانت تريد أن ترى، وألاّ ترى، تريد أن تعرف وألاّ تعرف، هي ذاتها ضائعة مشتّتة الذهن، لا تلوي على قرار، ولا تدري ما الذي أصابها، وما الذي جعلها تخضع لإرادة زوجها؟!، بل كيف استطاع هذا الماكر إقناعها بزواجه بأخرى؟!.

خرجت من حجرتها حافية، وعلى أطراف أصابع قدميها، انحنت أمام باب الحجرة الشرقيّة، وراحت من خلال فوّهة الباب تراقب ما يجري بين العروسين.

ولعلّ زوجها ندم على فعلته أشدّ الندم، لعلّه كره عروسه، واستسلم للنوم، ولعلّه يعود إليها آسفاً نادماً مندحراً.

اتسعت حدقة عينيها، خيّل إليها صوت أنين ضعيف، وصدى همسات وهمهمات، تراءى لها أنّهما معاً، يسبحان بحمّى اللحظات الأولى لزواجهما.

طوّقت رأسها بيديها، وضاقت بنفسها، أوشكت على فتح الباب لحظة سمعت زوجها يردّد من الداخل.

"انتظريني يا حبيبتي، سوف أجلب الماء وأعود إليك...".

قفزت فطيمة نحو الركن المظلم، فتعثّرت قدمها بأطراف السجادة، فسقطت على المنضدة التي اهتزّت بدورها، فوقعت آنية الزهر وتكسّرت، وبدا أمامها عاطف وهو يلفّ جسده بمنشفة حمراء.

نظر إليها في غيظ وحنق، وقال من بين أسنانه المطبقة:

ـ ماذا تفعلين هنا يا فطيمة؟!، ماذا تفعلين؟!، لماذا لم تذهبي إلى فراشك، أيتها الفضوليّة المتطفّلة؟!.

طأطأت فطيمة رأسها في خجل، ثم هرولت إلى حجرتها، تهدّد وتتوعّد، تارة تندبُ حظّها العاثر، وأخرى تقسم باندلاع حرب ضروس؛ تطرد فيها تلك العروس التي اقتحمت بيتها، وحرمتها نعمة النوم والراحة.

عند ظهر اليوم التالي خرج العروسان من حجرتهما؛ وقد طغت السعادة على وجهيهما، حتى إنّ يسرى رفعت يد عاطف إلى شفتيها قبّلتها في غنج ودلال:

ـ حبيبي، هل نمت جيداً ليلة زفافنا؟

نظر إليها عاطف بعينين حمراوين ذابلتين، وقال بصوت ضعيف:

ـ أحتاج إلى ليلة أخرى يا يسرى.

حدّقت فطيمة إلى زوجها، كأنّها تذكّره بأن الليلة ليلتها، وهتف عاطف كمن أدرك معنى نظراتها:

ـ حاولي أن تقدّري يا فطيمة، أنّ الزواج كي يتمّ كاملاً قد يحتاج إلى بضع أيام وليالٍ.

فقدت فطيمة الرجل الذي أحبّته، فقدته منذ أن قرأت على وجهه ملامح الراحة العميقة، والسعادة السّرية الخفيّة، حتى خيّل إليها أنّ عينيها كانتا تلتمعان ببريق، لم يسبق لها أن لاحظته.

سبعة أيام مضت وتذكّر عاطف ما وعد به فطيمة، جاءها مطيّباً خاطرها، متودّداً لها، حاول أن يكون الزوج المثالي القادر على إرضاء امرأتين، لكنّه لم يمنحها غير بضع قبلات باردة، وكلمات اعتذار متقطّعة:

ـ اعذريني يا فطيمة، أنا متعب مرهق جداً، غداً سوف أكون.... غلبه سلطان النوم وراح يشخر بصوت لفظ معه، أربعة عشر عاماً مضت.

تهاوت فطيمة، وأسقط الأمر من يدها، فقد التزم عاطف وعوده، لكنه في موعد ليلتها كان يستسلم للنوم مباشرة، من دون أن يدع لها فرصة للسؤال والنقاش، أو حتى للتمرّد والعصيان.

اندلع البركان في صدرها، زلزل كيانها، وهي تشاهد انهيار حياتها الزوجية، على يد الفتاة الصغيرة التي سلبتها عاطفة زوجها، انتابتها مشاعر اليأس والمهانة، أحسّت بأنها منبوذة، ذليلة، مطرودة من مملكتها، وأن كرامتها هدرت وسحقت تحت قدميّ هذه الصبيّة اللعينة.

اختلفت طباع فطيمة، فلم تعد تلك المرأة الهادئة الصامتة الصابرة، وتأججت نيرانها، وفقدت تماسك أعصابها، فلجأت إلى الصياح والصراخ، والتذمّر والبكاء لأتفه الأمور والأسباب، وأخذت تكيل الشتائم واللعنات، وتضرب أولادها، وتكسر الأواني والصحون، وتقذف الأشياء التي تصادفها، ثم تتراجع، تلملم ما كسرته وأفسدته، في حين كانت يسرى تراقبها في وداعة وبرود، ثم تمضي إلى حجرتها باسمة الثغر، وكأن هياج فطيمة وانهيار أعصابها، ما هو إلا بصمة، تؤكّد لها أنها وحدها تمتلك قلب زوجها، مثلما تمتلك لياليه الدافئة.

كان عاطف يعود من عمله، وهو أكثر شوقاً إلى عروسه، ويلقي أوامره على مسمع فطيمة، يهيب الأولاد ألاّ يقتربوا من الحجرة الشرقية، ويستحمّ، ويتعطّر، ويدخل إلى وكر يسرى، وفطيمة في المطبخ تعدّ أطباق الطعام، تعنى بشؤون البيت، والصدمة تلو الصدمة تصفعها، فكلما حانت ليلتها، كان عاطف يزفر ويتنهّد، ويتثاءب في تعب وملل، ويستسلم صاغراً للنوم، متجاهلاً مشاعر المرأة التي طالما سكن إليها واستراح بين ذراعيها.

في الليلة التي أعلنت فيها يسرى نبأ حملها، أصيبت فطيمة باحتشاء في عضلة القلب، فقد أدركت أنّ الحياة لفظتها من حساباتها، وأنّها أصبحت مجرّد أم لأولادها، وخادمة مطيعة لزوجها ولعروسه.

كان عاطف يطالبها جهراً بالعناية بيسرى، والاهتمام بتغذيتها، وراحتها، ومعاملتها مثل ابنة لها، كي تنال أجراً وثواباً.

ـ يسرى لا تزال طفلة يا فطيمة، عليك أن تراعي ظروف حملها الأول، وتذكّري أنّ طفلها سوف يصبح أخاً لأولادك.

فقدت فطيمة أمنياتها، وكرهت حياتها وبيتها وحتى أولادها، لم تعد تحتمل لهوهم ونزاعاتهم، مثلما اشتدت كراهيتها للمراهقة المدلّلة يسرى.

أهملت فطيمة نفسها، فتضاعف وزنها، وترهّل جسدها، وثقلت خطواتها، وباتت مثل وحش ثقيل يلهث في البحث عن فريسة يلتهمها، وحين أنجبت يسرى وليدها، لم يعد في قلب فطيمة ذرّة من عاطفة لزوجها، فقد رأته وهو يضمّ الطفل بين ذراعيه، وتلتمع الدموع فرحاً في مقلتيه، حتى يخال من يراه أن الطفل "أمير" هو أول أطفاله، وحين وضعه بين ذراعي أمه قال لها بنظرات منعمة بالحب الخالص:

ـ لقد منحنا الله أغلى هديّة يا حبيبتي، لكنني أخشى أن تنشغلي بأمير عني، تذكّري أنّ آخر وجباته، يجب أن يتناولها قبل عودتي.

عضّت فطيمة على شفتها غيظاً ، وغزت الآلام جسدها ، واستوطنت العلل خلاياها ، فقد ظنّت لساعة خلت ، أنّ زوجها قد يعود إلى حظيرتها حين تنشغل يسرى برضيعها.

داهمت الأمراض فطيمة ، وكأنّ السقم عثر على الجسد الملائم لسكناه ، وفاجأها السكري ، والضغط ، وقرحة المعدة ، وانحسر بصرها ، وتضخّمت الغدة الدرقية ، ولازمها الدوار مع انهيار عصبي حاد ، وأصبحت مراجعة الأطباء ، وإجراء الفحوص والتحليل من أركان يومياتها.

لم يبخل عليها عاطف بمراجعة الأطباء ، والنصح والإرشاد ، والرضا والتسليم للأمر الواقع ، وضرورة مراعاة أوقات الأدوية والعقاقير ، لكنه لم يعد يدخل أبداً حجرتها ، وإذا ما أراد محادثتها لحاجة ما، كان صوته يعلو باسمها ، فتهرع إليه لتلبّي حاجته ، ثم تعود إلى وحدتها في صمت ومرارة..

حين أخطأ عاطف ذات ليلة ودخل حجرتها ، هبّت من فراشها بفرح شديد ، ونظرت إليه بشوق محروم ، وألقت بنفسها على صدره ، وضمّت عنقه بيديها ، قبّلته بحرارة لعلّ حرارتها تسري في دمه.

كانت تهدف في أعماقها إلى هزيمة غريمتها ، أو لتنتصر على مخاوفها ، وتستعيد مكانتها ، وربما لتنتقم لكرامتها.

عشرات الأسباب كانت تدفعها لأن تكون امرأة أخرى ، امرأة شهيّة ، مغرية ، مثيرة ، تتقن لعبة التحايل والمراوغة.

تبعثرت أفكارها ، وفقدت اتّزانها ، وسيطرت الحواس ، وانصهرت بالمشاعر العنيفة ، وراحت تتصرّف بعفويّة وتلقائيّة ، وتستدعي وسائل الأسلحة ، وتتحرّر من كلّ العوائق ، لعلّها تستعيد زوجها إلى محور عالمها.

اهتزّت شبكة أحاسيسه ، واستجابت مغمضة العينين ، كأنّه يرفض رؤية المرأة التي لم تعد تعنيه ، ولم يعد لها في قلبه مكان ، لكنّه في الحقيقة ، كان يسعى إلى إرضائها ، في سبيل أن تلين طباعها ، وتتوقّف عن ذمّ يسرى وشتمها.

مرّ اسم يسرى كالحلم في خياله ، فاستعاد ملامحها الجميلة ، ونظراتها الآسرة ، وخيّل إليه عذوبة همساتها ، وعطر شعرها ، وفتنة قوامها ، حالت يسرى بينه وبين فطيمة ، وأبت ذاكرته العنيدة إلاّ أن تفرضها ، وتبعده عن فطيمة بعد السماء عن الأرض.

تولّته أحاسيس الخيبة والبرود ، وأخفق في مهمة الخداع ، وفي إرضاء زوجه ، ولم يعد لفطيمة من رجاء في السقوط بدفء الرمال الناعمة.

تركها وحيدة مهجورة ، تتلظّى بجمرات الفشل ، وتتأمل جسدها المكتنز ، وتكره شكلها وتضاريس وجودها ، وتكسر مرآتها بزجاجات العطر ، وتهوي على الأرض ، وتمزّق ملابسه ، وتشهق آسفة على مصيرها.

في يوم ميلاد الطفل الأول ، بدت فرحة عاطف لا حدود لها ، فاشترى الهدايا والألعاب ، شاركَ أولاده في تزيين البيت ، وراح يلتقط عشرات الصور لزوجه يسرى ، ولطفلهما الذي حملاه ، وشاركاه في إطفاء شمعة العيد.

بينما كانت الفرحة تعمّ أفراد العائلة، تظاهر عاطف بالتعب والإعياء، وألم شديد في الرأس، والتفت إلى فطيمة يوصيها خيراً بطفله، ويأمرها بالعناية به، والسماح له بالنوم في حجرة إخوته.

رمقته فطيمة بدهشة وحيرة، وأوشكت أن تصدّقه، لولا أن لاحظت ذراعه تلفّ خاصرة يسرى، ويمضيان معاً إلى حجرتهما الشرقية...

من خلال فوهة الباب، رأته يندفع نحو يسرى، يضمّها إليه بحرارة، ويسرى تطلقُ ضحكاتها اللاهية، وتختفي في زوايا الحجرة، ويلحق بها عاطف، فيحملها بين ذراعيه، يعزف الاثنان معاً لحن الحب الأبدي الذي لن يفرّقه إلاّ الموت.

زحف شبح الموت إلى تلافيف عقلها، واستقرّ في دماغها، الموت!! وشهقت فطيمة، لم لا يموت أحدهما؟.

النيران تتأجج في كيانها، تغلي، تحرقها، كيف تطفئ نيرانها؟!.

سهرت ليلها محترقة، محبطة مكتئبة، لماذا تعيش؟!، لمن تعيش؟!، كيف تعيش؟!، لمحت الطفل الغافي بين إخوته، فحملته بين ذراعيها، ونظرت إليه طويلاً، فخيّل إليها أن هذا الطفل وليد حرمانها، وبؤسها ووحدتها.

تلاحقت أمام عينيها صور الأمس القريب، فخيّل إليها ما تتذوقه من سلاسل نارية، وغريمتها ذات السبعة عشر عاماً، تنعم في فراش الحب والعيش الرغيد.

فتح الطفل عينيه الوادعتين، ونظر إليها برقّة، وافترّ ثغره عن ابتسامة صغيرة أغفى بعدها.

خرجت والطفلُ بين ذراعيها إلى الطريق، فمشت خطوات بعيدة طويلة، وفيما كان الفجر يوشك أن يطلع، توقّفت أمام بئر الماء المشرع بابها، فدنت برأسها من البئر العميقة، سقطوا به في قاع البئر، وشهقت فطيمة شهقة اهتزّت لها سلاسل الجبال والوديان.

عند عصر ذاك النهار الكئيب، سيقت فطيمة إلى الأمن الجنائي، واتهمت بارتكابها جرم القتل العمد.

كم تمنّت في قرارة نفسها لو أن القاضي لم يستبدل حكم الإعدام بالسجن المؤبد، فقد كانت ترجو الله أن يحكموا عليها بالإعدام وفق المواد (534 – 535) من قانون العقوبات السوري، لكنهم شاؤوا لها عذاباً طويلاً طويلاً، هي نفسها لا تدري زمنه.

بينما كانت فطيمة ذاهلة كسيرة وراء القضبان الحديدية، نظرت إلى زوجها نظرة أسف وحسرة، لكنها شعرت بشيء من الزهو والكبرياء، حين لمحته تعساً بائساً، مقهوراً، والكلمات مثل لهب يندفع من عينيه الداميتين.

□□

إهمال

□ غسان كامل ونوس *

ارتسمت على وجهه ملامح غامضة. توقفتْ عن الكلام؛ فهي تخشى مثل هذي الحال، لن يضرب، ولا يؤذي إلا نفسه؛ تخاف عليه إذن؟! تساءلت مع نفسها قبل الآن.. لم لا؟!

ـ وهل تحبينه؟! وإلى أية درجة؟!

لا تعرف جواباً حقيقياً، وهل للحبّ درجات؟!

حسبتْ أن مشاكسة التساؤل قد انتهت، منذ أن حسمتْ أمرها، وقبلت أن ترتبط به شرعياً، وليذهب فارق التعليم إلى الإهمال. الأمر الوحيد الذي حصلت عليه، أن لها الحقّ في العمل وفق شهادتها.

لكن الحال فرضت نفسها بطريقة لا يمكن تقبّلها، ولم تعد تستطيع تجاهله لها، بعدما سدد إليها السلاح نفسه، الذي طالما اتهمها به، كانت تتخيّل أنها تتنازل عن أشياء جديدة أخرى، كيلا يحسّ هذا الإحساس، لكن الميزان يبدو غير مضبوط، أو أن لكلّ منهما معياراً مختلفاً!

ليس جديداً عليها تماماً جحيم الإهمال، ففيه كثير مما كان يمكن أن يغلق الدروب أمامها، لو لم تفعل ذلك. الإخوة ورغباتهم غير المكبوتة، الأم وسلبيّتها الفطرية، الأب المتّكئ على تضحياته في سبيلهم، سرعان ما يشهرها في وجوههم لدى أية عثرة في البيت الذي يغص بالكثير منها!

كان إصرارها على التعلّم قدراً فرضته بإرادتها الحديدية، وكان على إخوتها أن يغتاظوا ويسخروا، وعلى أمها أن تتكوّر أكثر! أما أبوها فقد كان يشدّها نحو الأعلى، حتى تكاد تنخلع يدها، أو يقتلع شعرها، أو تتهشّم أذنها، وهو يحسّ أنه يشجعها كي تثبت أنها بنت أبيها، وتعوّض ما فاته من.. ذكورة!

كان على الراغبين بها أن ييئسوا، وهي تصعد، لم تكن تتعالى؛ بل كانت تتألّم لخيباتهم، لكنها لا تستطيع التوقّف، فتسقط كالدوّامة التي كانت تدوّرها حول محور تغرزه في قمّتها؛ ترى من غرز ذلك الأمر في رأسها، ومن أشعله؟!

❋

---

* أديب من سورية.

لستُ بلا مشاعر، لكنني لست بلا طموح أيضاً؛ كنت أحسّ بالكثير مما يعاني، حين أزور رفيقاتي الولودات، ربات البيوت.

كنت أضحك في سري ووجهتي حين أقول: ماذا أسمى أنا المتازلة عن منزلة الربّة؛ هنّ يتفاخرن بها، وبالكثير من المسميات التي تغري وتضلّل. وأضحك أكثر، حين يقلن:

ـ أما جاء فارس الأحلام بعد؟!

هو مسمّى آخر مضلّل، لا أنتظره؛ بل سأذهب لألاقيه، أو ألاقي غودو في منتصف الطريق أو العمر.

ويقولون: ستكتشفين خطأك في آخر المطاف.

آخر المطاف، لم أقتنع أن هناك آخراً إلا في حضرة مستطيلة، وقد لا يكون بعيداً، إذا ما فكّرت فيه باستمرار.

لكنني أتساءل الآن: هل أنا في آخر المسار حقاً؟!

كان وسيماً، وعائلته مهيمنة، وليس بلا عمل، ويستطيع أن يملأ وقته بجدول لا ينتهي من المواعيد والمقابلات، لكنّه تفرغ لمشاغلتي، ولم أصمد طويلاً؛ بل ربما هو من لم يصمد أمام لهفتي إلى رجل/ كائن يكمّلني، يحملني، يسايرني، وقد انتهيت قبل مُدّة ليست قصيرة من شهادتي الأخرى، وتشبّعتُ بلقبها، وانتشيتُ بصداها لدى الآخرين دهشة أو إعجاباً أو تقزماً أو تبرماً أو انهزاماً.

لكن أشياء أخرى كانت تورق، وأعضاء أخرى كانت تصرخ: إلام..؟! وأوقات مغايرة تستفزّني للخوض فيها. لكن الوسيم الآخر صاحب الشهادة العليا تراجع، فانكفأ، وتشاغل بالجميلة ذات الشهادة الأصغر، والوظيفة الأدنى، والهامة الأخفض؛ فمن الذي تهمّه الألقاب والأفكار، في الأوقات التي يريدها رضيّة هيّنة ظامئة مستقرّة..؟!

لم أكن متمرّدة، ولا حادّة، ولست معدومة الجمال، لكنني لا أستطيع أن أنظر كثيراً إلى أسفل، مخافة أن أفقد ألوان السماء!

كنت أنظر إلى تحت بيني وبين ذاتي، هو ليس أسفل؛ بل أعلى بامتياز، لكنه استهلك، وحوصر، وديس، وتمّ تجاهله، أو تمت الإدانة لكل من تلبّس بالتفكير فيه، أو الموافقة على ممارسته بلا شرعة، أو الاستسلام لحيويّته..!

*

ألهذا وافقت، بلا كبير تردّد؟! وعلى ماذا كان رهانك؟! على طبيعته البادية، اهتمامه بك، وجرأته في المبادرة التي يخاف منها أصحاب الشهادات الموازية لشهادتك، وهل هذا يكفي؟! وهل

كنت تظنين أن الفارق العائلي يعوّض ذلك الفارق التعليمي؟! وثقافته التي لا تخفى من دون مباهاة، تساعده على ذلك؟!، تقولين:

ـ المشكلة ليست عندي.

وكنتِ تعوّلين على الدفء الذي يمكن أن يحصل من لقائكما المديد، ذاك الذي أحسست ببعض إشعاعاته في تقاربكما المتقطّع، وتفاهمكما الذي يترسّخ.

لكن الدفء الحقيقي لا يبدو أنه يحدث؛ هذا ما توصلت إليه، ورحتِ تحاولين أن تهيّئي له الأجواء. لكن ملامحه الغامضة سرعان ما تظهر، فتنكفئين.

*

ليست المرّة الأولى، ولم تعتد على ذلك، لكنها تتوقّف في لحظة ما، وتعجز عن الاستمرار في المرافعة، رغم تصميمها المسبق على المتابعة إلى النهاية، مهما تكن العواقب. لا تودّ رؤيته ضعيفاً، لا تستطيع تحمّل الإحساس بالشفقة عليه، ولا تريد أن يصغر أمام نفسه، ولا أن يحس الولدان بذلك، الولدان اللذان ترك لها أمر الاعتناء بتعليمهما ورعايتهما مع مربية أو من دونها، في الروضة الخاصة والمدرسة الخاصة، والنوادي المميزة؛ فليس لأي مصروف حساب!

ليست المرّة الأولى، وتوقفت أيضاً؛ الحال مختلفة، والجرم كبير لا تستطيع السكوت عنه!

كانت قد حضّرت نفسها لأيّ مشكلة يمكن أن تحدث بين زوجين، ولم تبعد خصوصية هذا الزواج من احتمالاتها؛ حتى.. حتى لو وصلتها رائحة خيانة، لو ضبطته مع أخرى أصغر أو أجمل، لن يكون ردّ فعلها عاصفاً، وستحمّل نفسها وزر ذلك، وتسعى بخبرتها وثقافتها إلى أن تجد حلاً! كان ذلك أيضاً شكلاً من أشكال الإهمال، فلم يكن يستطيع المتابعة الحميمة التي يبدأانها؛ فسرعان ما يبترد ويتراجع، وتتدحر هي الأخرى بكآبة مكتوية؛ فهي تدرك تماماً قدراته ورغباته، وتشقى لحرمانه، وعذابها، وتتمنى لو يعوّض ذلك بأيّ طريقة، وربما كان يفعل؛ لكنها ستشقى طويلاً بلا معين!

لم يكن ذلك هيّناً، تقطّعت كلّ السبل إلى علاقات تناسبها، لأنّ دور التمسكن الذي أرغمت نفسها عليه حتى لا يحسّ بالصغر، أتعبها، ولم تتحمّس لأواصر مع أناس يناسبونه!

لم يكن ذلك هيّناً، وكانت تخشى ترفيعات تنالها، وترقيات تستحقّها، احتراماً لمشاعره. وكان يبدي ارتياحاً وانشراحاً حارت في تفسيرهما، وكانت تشاركه أفراح تقدّمه في مشاريعه، تلك التي لم تتدخّل فيها؛ فلديها ما يكفيها! وكان هذا ما دفعه إلى استمرار التغيّب عن البيت،

واستمراء التوحّد بعيداً عنها؛ إنه الإهمال مرة أخرى.. أخيرة ربما؛ فأن يصل الأمر إلى هذا المستوى، فذلك ما لا تستطيع السكوت عليه، ولم يخطر في بالها أبداً.

*

فكرت كثيراً في أسلوب مناسب للمواجهة، والتصعيد مهما كانت النتيجة. بدأت هادئة كعادتها، وهذا ما كان يغيظه، فهي تحسّ بذلك من ملامحه التي تتجلّد وتسوّد. وها هي ذي تتجدد؛ لم تهن، وتابعت بصرامة فاجأته.. ربما! وفاجأتها أكثر ملامحه الغامضة؛ توقفت، تابعت، ذهلت.. ووقفت تختبر قدرتها في توقّع النتيجة، أو.. الوصول إليها!!

□□

نافذة ..

من أدب الرحلات

إلى الصين... علامة فارقة في الزمن الثقافي

□ نزار نجار *

• ممر..

أسبوعان في الصين، والزيارة إلى أهم المدن التي تقع في الجهة الشرقية ليست عادية، والفضاءات المتجددة التي رافقتنا سجلت في الذاكرة ملامح للمعاني والأبعاد، مع مركب الإبداع المعرفي والانتماء الأصيل، كانت هناك علامة فارقة في الزمن الثقافي، كانت هناك مناسبة لاستعادة التواصل الأدبي من غيابه، ودعوة للترجمة الجادة للنصوص الإبداعية والبحث الجاد عن أساليب عمل جديدة لا تكتفي بالاحتفال الموسمي أو الرسمي الباهت، كانت هناك نقلة نوعية في المفهوم والرؤية، كان هناك دليل أكيد على حيوية الحراك وأصالة المنهج في آن واحد.

والصين صديقة حميمة للعرب عامة ولسورية خاصة.. الصين مع قضايانا، مع استعادتنا للجولان المحتل، مع نبضنا الوطني والإنساني، مع ثقافتنا وتاريخنا وأصالتنا وتطلعاتنا للغد المشرق، وهم يرددون في كل مكان أن الرسول العربي قال لنا:

- اطلبوا العلم ولو في الصين!

وهذه الرحلة إلى بلد المليار وربع المليار، إلى الشرق الأقصى لم تكن رحلة كالرحلات، هي رحلة طائرات أولاً من الشام إلى الدوحة، ومن الدوحة إلى "بكين"، وهي لا تلفظ "بكين" بل "بيجينغ" ربما نفعل ذلك - نحن العرب - تسهيلاً لنا وإمعاناً في البساطة وسهولة التناول، وهي أكبر المدن على الإطلاق، شوارعها، طرقاتها، أبنيتها، ساحاتها، حدائقها.. في كل ركن من المدينة الضخمة أزهار وأشجار، في كل منعطف نهر وساقية وجدول، في كل متحف

---

* قاص من سورية.

تراث وأصالة، أنى اتجهت تستقبلك الورود والأزاهير الملونة، أشجار المانوليا، بل غابات المانوليا تلوح لك من هنا وهناك، وبيجينغ مدينة الزهور، مدينة الساحات الفسيحة التي تجعلك تشهق لرحابتها واتساعها، الصين الصديقة هي بلد الحب والجمال والخضرة الشفيفة، كل شيء هنا مرسوم بدقة، كل ما تقع عليه عينك هو نتيجة تفكير وتدقيق وتخطيط، كل شيء هنا بمقدار، كل شيء له حساب، ليس ارتجالاً ولا لهوجة ولا اعتباطاً، تركوا الشعارات الطنانة على الرف وقدموا التخطيط المبرمج والعلم الحديث والأفق العريض والمستقبل المفتوح وعملوا ما لا ينتظر مستشرفين الآتي، متماشين مع التطور الهائل، وضعوا التراث في كفة، واعتنوا به عناية فائقة، ووضعوا الحداثة والمعاصرة والرؤية والروّية في كفة.. ومدينة بيجينغ تشكل نموذجاً للنقلة النوعية في المفهوم والرؤية، وهي نقلة توصل ما كان وتنطلق إلى ما يمكن أن يكون.

مدن أربع غير بيجينغ كانت في استقبالنا، وسفير سورية في بكين يتابع تنقلنا من هاتفه الجوال بعد أن استقبلنا في المطار مع ثلة من أعضاء اتحاد كتاب الصين، أسبوعان والحديث لا نهاية له.. الحديث ذو شجون.

الرحلة لم تكن عادية، وهي ليست كالرحلات، الرحلة رحلة طائرات من الدوحة إلى بكين ثماني ساعات أو تزيد، لأنك تنتقل إلى الثلث الشرقي من العالم، ستبقى مراحلها المبرمجة بدقة وثيقة نادرة في تاريخ الرحلات الثقافية، فالشواهد والمشاهد التي ترافقك أكثر من أن تحصى، والتوصيف والتصنيف لها أكبر من أن يعد.. تحليق مغاير في فضاءات لا حدود لها، والانطلاق مع آلاف الطيور المحلقة، ومئات الأفكار النيرة يحتاج إلى حديث مطول، لكنه يبقى حديثاً ممتعاً ومشوقاً وآسراً يفتح الباب على النماء والنور وأقواس قزح النابضة بتعدد الألوان.. وفي دائرة المعرفة والثقافة هناك ضرورة ملحة للبحث عن آفاق جديدة، والعالم سيكون عندئذ أكثر لطفاً ونعومة وتسامحاً ومحبة!!.

1ـ إلى بكين ـبيجينغ ـ أولاً

منظر الطائرات على المدرج صار مألوفاً لدي، فهذه هي المرة العاشرة أو الثانية عشرة التي أدخل قاعة الانتظار، وأجلس مع المسافرين، الذين يترقبون أن تفتح البوابة المفضية إلى الطائرة.

أدرت ظهري إلى المدرج، وتأملت الوجوه المترقبة، والتي ستسافر بعد قليل إلى الدوحة على متن الطائرة القطرية.

عند ختم جوازاتنا كانت الموظفة تبتسم، وهي تباسطنا الحديث، وحين عرفت أننا "أدباء وشعراء" قالت بلطف:

- إلى أين؟

- إلى الدوحة!

- ثم إلى..

- إلى الصين!

قالت:

- سترون أنهم يشتغلون بالأجهزة والأشياء الدقيقة وكل ما يسعد البشرية!

أمنا على كلامها وهمسنا:

- ونحن نرتب الكلمات، ونجمل بها الحياة!!

أكملت مبتسمة وهي تهز رأسها:

- هكذا!! ولكن في الصين ليس هناك من يتغزل في الشعر!

ضحكنا:

- الشعر ليس غزلاً فقط، الشعر هو الحياة المفترضة التي ينبغي أن نعيشها!

وتهامسنا من جديد:

- الشعر هو الحلم.. ضرب من السحر والحكمة.. الأدب هو كل شيء.. ابتكار متواصل، بداية دائمة، وكشف مستمر!!

وتبادلنا الضحكات ونحن نجتاز البوابة إلى قاعة الانتظار.

....

قطعت طائرتنا القطرية المسافة من دمشق إلى الدوحة بساعتين وثلث الساعة فقط، الطائرة حديثة، واستقبال المضيفات استقبال لطيف مدروس، لكل راكب ابتسامة وتحية، كانت هناك بساطة وعفوية، وكل مضيفة تقود هذا أو ذاك إلى مقعده، وعلى الرغم من الازدحام عند باب الطائرة، لكن المضيفات قمن بواجبهن على النحو الأمثل، ولم تمض ربع ساعة فقط حتى أخذ كل راكب مكانه بسهولة ويسر، وجدت نفسي جوار النافذة الصغيرة إلى جانب صديقي، جذبتني مجلة الصدى إليها، فتصفحتها بإمعان، ثم بدا لي أن أطالع بعض الصحف، وقد وزعت علينا من دون استثناء.. المضيفات يتكلمن الانكليزية، ويرددن بعض العبارات بالعربية، حتى المذيعة التي جاءنا صوتها قبل إقلاع الطائرة، تمنت لنا رحلة سعيدة بالانكليزية، ختمتها بكلمة "ثانك يو"!! تمنيت أن يكن جميعاً ناطقات بالعربية، ولكن لا مكان لهذه الأمنية بين من يجئن من الفلبين أو اندونيسيا أو ماليزيا، ليصرن مضيفات في شركة عالمية للطيران، شركة تغطي رحلاتها الكرة الأرضية بقاراتها الخمس، ويجدر بي أن أشير إلى أنني ما زلت مندهشاً من دقة التوقيت، وسلامة الإجراءات وحسن الاستقبال، وقد ذهلت حين مرت سيارة خاصة بشركة الطيران لتنقل راكبي رحلاتها من مدنهم البعيدة عن مركز العاصمة في الذهاب والإياب"!! وقد حدث ذلك حقاً إذ جاءت السيارة إلى حماة، ونقلتني إلى المطار، وفي نهاية الرحلة، عادت بي إلى مدينتي "أيضاً"!! من دون انتظار أو تأخير أو تأجيل!!

....

ها نحن أولاء في مطار الدوحة، مطار حديث، كل ما فيه ينطق بالأناقة والتنظيم والترتيب، ولكن علينا أن نصبر بضع ساعات للانتقال إلى طائرة أخرى، طائرة أكثر وأوسع، أربعة ركاب في الوسط وراكبان في كل جهة "اليمنى واليسرى" أو أن تقول: (4+4) في كل صف، والطائرة مريحة جداً، وقد بدأت الرحلة من الدوحة إلى بيجينغ "بكين" في الخامسة بتوقيت الدوحة مع ملاحظة أن الفرق في التوقيت بين الدوحة وعاصمة الصين "بكين" هو سبع ساعات، وحقاً أمضينا أكثر من ثماني ساعات في الجو عبرنا جزءاً من أفغانستان وطرفاً من الباكستان، وشمالي الهند، ومررنا فوق جبال هيمالايا المغطاة بالثلوج، كان منظراً لا ينسى، ونحن نحلق فوق سقف العالم، فوق هضبة التيبت، والحرارة خارج الطائرة "24" درجة مئوية تحت الصفر!!

كان السفير السوري في الصين على رأس المستقبلين، مع فريق من المترجمين وأعضاء اتحاد كتاب الصين "بينهم فتاتان في العشرين من العمر مترجمتان جيدتان تتحدثان العربية بطلاقة وهما تدرسان في جامعة بكين".

في أثناء الرحلة الطويلة "ثماني ساعات متواصلة" تناولنا وجبتي طعام بينهما "بين كل وجبة ثلاث ساعات" مشروبات متنوعة وحلوى، ولم تتوقف شاشة التلفاز الخاصة بكل راكب عن تقديم تسليتها من أفلام ومنوعات وأغان وأخبار، ولكل راكب جهاز سمعي، ويكفي أن يلامس الشاشة بإصبعه لتنتقل به من الدراما إلى الكوميديا إلى الموسيقى إلى ما يحب ويختار!!

لقد استطاعت المضيفات الجويات أن يقطعن الوقت الطويل وأن يقدمن لركاب الطائرة ما يجعلهم لا يشعرون بالملل أو الإحساس بالتعب، كل شيء يقدم بيسر، الأغطية والوسائد، وكؤوس العصير والحلوى والطعام، وهن غاديات رائحات لا يقصرن ولا يتوانين لحظة، وحين يخلد بعضهم إلى النوم، تطفأ الأنوار فوق رؤوسهم وتخفت الأصوات لم يكن هناك أعذب من أن يطفو المرء بأحلامه وهو محلق في الفضاء، لم يكن هناك ما يشعره بالقلق، طالما أن الوقت يمر غير متباطئ، كل شيء هنا مختزل وسريع وموجز، كل شيء يتسم بالواقعية، الجرأة في اقتحام هذا العالم، بكل براءة وطهر، بكل ثبات ورسوخ، والأشياء تتداعى وهذا الكون الفسيح يفتح بوابات على رؤى عذبة كنهر صاف.

في "بكين" استقبلنا مطر خفيف ناعم، كانت المدينة العريقة تغتسل بهدوء، شوارعها، ساحاتها، بيوتها، أبنيتها العالية، طرقاتها، حدائقها، حتى الأزهار التي استقبلتنا كانت تنعم برذاذ شفيف، وبكين مدينة الأزهار، وعاصمة الأشجار العالية كثيفة الخضرة، أنى اتجهت هناك حدائق ومساحات خضر داكنة تزين قلب المدينة الكبيرة، لا شيء يوقف زحف الأزهار والأشجار إليك، لا شيء يمنع رحابة الساحات ورحابة الطرقات، والمطر يهطل بنعومة آسرة يغسل القلوب والدروب، التلفاز في غرفتي، في الفندق، يقدم تسعين محطة صينية مشغولة بالموسيقى والرقص والأنغام والأفلام التاريخية والبرامج الترفيهية والتثقيفية والصحية والبيئية، تسعون محطة فقط كلها صينية، والطابع الصيني ماثل في كل شيء، التراث والأصالة تتجلى في الملبس والمطعم والمشرب، في طريقة تقديم الشاي، واحتساء الحساء من الآنية الخزفية، والتقاط حبات الأرز بالعصوين الدقيقتين، في المائدة المستديرة، في توزيع أطباق الطعام، في التحية والسلام، في الحوار، في المحادثة، ومع ذلك كله بدا الجينز في كل مكان، والمرأة الصينية تلبس ما يحلو لها، ولكن البساطة تتجلى دائماً في أزياء الشباب من الجنسين، والنعومة أيضاً، ظاهرة للعيان لدى الجميع، من ذكور وإناث، في الحركات والأحاديث والإشارات، في التعامل مع الآخرين، وفي لغة التخاطب والمناقشة، البساطة والنعومة معاً، مظهران واضحان ماثلان أمامك في الطريق، في الفندق، في محلات البيع، في المطعم، في الحجرات المغلقة، في قاعات الاجتماع، في المسارح، في الأماكن الرسمية والشعبية، والابتسامة مرسومة على الوجوه، تفتح الطريق إلى القلوب، وأنت تنسى الرحلة الطويلة الشاقة، تنسى الوقوف في مطار بكين والانتظار لتعبر البوابات المتعددة، والتفتيش الدقيق، والمرأة الصينية حاضرة في كل مرافق الحياة، "في الصين المرأة تعمل كل شيء، تماماً، كالرجل لا فرق على الإطلاق"، وهذه المغنية "لادي جاجا" تقدم وصلة من غنائها الشبابي المحبب، تنسيك السفر الطويل، وتأخذ بك إلى ما يثير الأحلام والشجون، والعالم سيكون أكثر نعومة ولطفاً وتسامحاً ومحبة!

2ـ فوق سور الصين

بدا الجو خارج الفندق الكبير في بكين "بيجينغ" رائعاً.. الهدوء يسود الشارع، والصباح يفصح عن يوم حافل بالمشاهدات والزيارات، أردت التقاط صورة لي أمام واجهة الفندق، هرعت أكثر من فتاة كانت تمر في الشارع الهادئ، كن يبتسمن، وهن يقدمن خدمة مجانية، كل شيء يسمو مع المشاعر الإنسانية العفوية، الفتيات هنا رقيقات جداً، يتحدثن بعفوية، ينظرن إلى الأشياء بوجوه مرحة، متفائلة، حتى أولئك اللواتي يعملن في الفندق، أو

في المطعم، في قاعة الاستقبال، في الردهات.. أمام الباب، عند المصاعد، حتى تلك البائعة الصغيرة التي عرضت علي بعض المشغولات الصينية، والتحف واللعب الجميلة بثياب مزركشة، ومفارش الطاولات، وبعض الأشياء التذكارية المنمنمة.. كانت تعرض ما في المحل وهي تبتسم، عيناها الصغيرتان جداً فيهما بريق الإنسانية الآسر، فيهما الحنان واللطف العميق، وحين استفسرت عن سعر اللعبة، همست:

- 190 مائة وتسعون يواناً "الدولار يساوي ستة يوانات وسبعون جزءاً منه، وفي الحساب ثمن اللعبة ثمانية وعشرون دولاراً"

- هل هذا معقول؟

- ولكنها مشغولة بجهد وعرق وفن!

هكذا أجابت، ولم تقدم شرحاً غيره.. و.. أنا لا أعرف الصينية، ولم أستطع خلال زيارتي أن أفك حرفاً فيها، هكذا تحولت المساومة إلى لغة الإشارة، لم أكن أعرف كيف أفسر، وكذلك لمست حيرتها، وقرأت في عينيها براءة وشفافية، هي تريد أن تبيع، كان الجو خارج المحل ماطراً، والسماء تدفع غيوماً بيضاً ملبدة، و"مينغ" المترجمة تحث على أن نكون على أهبة الانطلاق، سنزور بعض قصور الأباطرة الصينيين، سيكون يوماً حافلاً لا بد أن تنتهي المساومة!

....

أسرعت "مينغ" واشترت مظلة لي، مظلة ملونة، المطر ناعم والسير تحت المظلة إلى القصور الملكية يبعث دفئاً خاصاً، يطهر مخيلتك من الكآبة، ومن عبق التردد، يوقد بريق البهجة في الروح، هذه الشوارع الطويلة نظيفة كأنها مرآة مجلوة، تتقاطع مع شوارع مملوءة بالأزهار والأشجار، مرحباً بكين، مرحباً أيتها القصور الملكية، في المنطقة التي كانت "محرمة" مرحباً أيها النهر الذي يسمونه "جدولاً" وهو نهر اصطناعي ينساب حول السور، مرحباً بالساحة المشهورة في قلب المدينة الضخمة، ساحة شاسعة لا يحدها شيء، سوى القصور المرسومة بدقة متناهية، قصور مدهشة ملونة، كالأحلام، تذكرت مجلة "الصين اليوم" التي كانت تصل إلى حماة في موعد لا يتغير، تذكرت صورها التي أمعن فيها النظر، وأديم التحديق، أنا الآن أمامها وجهاً لوجه، التراث الصيني قائم أمامك، والفن المعماري الذي تميز منذ العهود القديمة حاضر يبعث من جديد، أية عظمة هنا، وأي كبرياء! أية سلطة كانت وأية هيبة! الأبواب الضخمة، البوابات المشرعة في المنطقة المحرمة، الشرفات، الساحات، كأنما هي مسرح للعمالقة الأسطوريين!! قصور شامخة وأعمدة باذخة، وزخارف ولوحات منحوتة من الحجر، فرشت بها الأرض هنا، وهذه الأسود المصنوعة من النحاس الأصفر المشع كالذهب، رمز القوة والهيبة والملك والسيادة والسلطان، دهاليز وممرات وبوابات مكشوفة وغير مكشوفة، وسراديب سرية، وحدائق تنهض إليك كأنما يبنون للخلود، وأي خلود!

كل زائر يشارك في احتفالية الفرجة، واحتفالية الدهشة والاهتمام بما تقع عليه عينه، يلتقط الصور ويتلمس بأصابعه مقابض الأبواب، ومفاتيحها الأزلية، منمنمات ومنحوتات لا عهد له بها، هنا يتجلى الجبروت البشري، تتجلى قدرة الإنسان الخارقة، أية أيد شيدت وعمرت وزخرفت! أية أنامل أبدعت وتناغمت مع إيقاع الحياة!

والصين بلد المليار وربع المليار، بلد الدقة والإتقان والتفاني بالعمل، والحركة المدروسة الدؤوب، والعيون الصغيرة المفتوحة على حب النظام، واحترام الوقت، الناس هنا نشيطون

هادئون، الصبايا ناعمات مؤنسات، يمشين في الطرقات لا فرق بين شاب وفتاة، والمرأة الصينية تركب الدراجة أو تقود الموتوسيكل، أو تنطلق بالسيارة، تمشي في الأسواق، تمارس كل الأعمال، تشيع الأمن والحب وتهدي لمن حولها اللطف والحنان والأمان، شوارع فرعية في بكين لسائقي الدراجات، الأرصفة عريضة لا يشغلها شيء، ممهدة ظليلة للمشاة، والطرقات فسيحة لا تضيق بازدحام، ليست هناك عقد مرورية، ولا اختناقات عند الإشارات الضوئية..

كان النهر في رفقتنا، يتأبط ذراعنا ويمضي معنا، والمطر لم يتوقف ونحن في شهر حزيران، مرة ناعم، ومرة غزير، ونحن ننتقل من الباحات المكشوفة أو تحت السقوف العالية، ندفع عنا البلل.. وجموع الزائرين تتدفق، والمظلات الملونة مشرعة تتهادى في منظر فريد، تزودنا بشريط "كاسيت" وساعات لنصغي إلى شرح مفصل عن تاريخ المدينة المحرمة والقصور الملكية والعمارة التاريخية، أجران وآنية وأدوات ونمارق وماض بعيد، ثم حرص شديد على التراث إلى درجة التقديس!!

في قاعة الاجتماعات، في المبنى الكبير، كان عندنا ندوة مع الكتاب الصينيين، قدم لنا الشاي على الطريقة الصينية، أوراق خضر طبيعية في آنية خزفية مغطاة، شراب من دون سكر وهو ساخن، تشاركنا مع كاتبين للأطفال ومترجم وروائي، الكاتبة "لي" قدمت لنا قصصاً للأطفال، وأهدتني كتاباً بالصينية ذا غلاف أنيق، وبدوري أهديتها قصصي، أما الروائي فبقي صامتاً يتأملنا، لكنه أتحفنا - حول مائدة العشاء - بأغانيه وابتهالاته، وطرائفه ونكاته، حتى ضجت قاعة الفندق الفخمة بالضحك ضمن احتفالية متقنة من تبادل الأدوار والتحيات والانحناءات المهذبة والتمنيات الطيبة للشعب السوري وللمبدعين العرب، كانت تظاهرة ثقافية مؤثرة وفاعلة سيكون لها أثرها في الصداقة السورية - الصينية.

....

سور الصين العظيم تمثل لنا في الصباح، وقد صحا الجو، ورأينا الشمس تحيينا وهي تطل خلف الجبل البعيد الذي غرق بالخضرة الداكنة، أربعون كيلو متراً بين بكين والسور، والطريق مشغول بأصناف الأزهار والأشجار، كان هناك ازدحام عند بداية السور، ازدحام شديد، وزائرون من مختلف بقاع العالم، كلهم قدموا استعداداً لتسلق الدرجات اللولبية الصاعدة إلى الأعلى، إلى قمة الجبل، إلى ما وراء الجبل، شددت من عزيمتي وأنا أصعد مع الصاعدين، هناك من احتاط لنفسه بقبعة وعصا، أو مظلة ومسند، لكنني انطلقت غير مبال، يحدوني الشوق إلى تمثل الحكمة القائلة:

ـ من لم يصعد إلى سور الصين ليس بذي همة عالية!

ولكن الصعود ليس سهلاً، الصعود له ثمنه، من جهد وبذل وإرادة وتصميم، كل درجة من درجات السور الناهضة بارتفاع أربعين سنتيمتراً أو خمسين، كل درجة تبدأ بصعود خفيف، وحين تقطع مرحلة البداية، تعلو الدرجات، وتميل ميلاً شاقولياً، وعلى الرغم من استنادك إلى أحد طرفي السور، فأنت في حاجة إلى أن تركز أكثر، فالصعود لم يعد تسلية، ولا نزوة عابرة، ولا تقليداً عادياً، إنه صعود متقن، صعود يحتاج إلى رشاقة وتركيز، ومهارة وإقدام، والحكمة البسيطة لها بعدها الحياتي، وفي كلماتها تحد واختبار، فهل أنت قادر على أن تجاري هؤلاء! هل أنت مزمع أن تقبل التحدي، وأن تتعرض إلى هذا الاختبار، والدرجات بدأت تعلو أكثر، وهي ليست صقيلة، الدرجات الحجرية لم تعد ممهدة، لم تعد تسلم نفسها

بسهولة، الدرجات تتمرد هنا وتزداد وعورة وخشونة هناك، أنت ترتقي سور الصين، وهو ليس كباقي الأسوار، إنه سور بلا نهاية، هكذا يبدو، وقد صرت تلهث.. أنت تحصي الدرجات التي قطعتها، تروز المسافة بين البداية وما وصلت إليه، مائتا درجة وست وستون درجة فوقها، والطريق لم يعد آمناً، الطريق إلى أين؟ وليس أمامك إلا نفر قليل من المتسلقين، لقد تساقطوا واحداً واحداً، خف الازدحام، ولم يعد هناك إلا بضعة متسلقين، مغامرين، إنهم يلهثون، وأنت معهم تلهث، قلبك الصغير يخفق بشدة، وتنفسك لم يعد منتظماً، أنت تلتقط الهواء المنعش بصعوبة، المنظر الفريد وراءك صار منعزلاً، أنت تصعد الدرجات، مائتان وست وستون درجة تكفي لأن تحقق بعض ما تشير إليه الحكمة، هل تريد أن تتزود بمناظر من عليائك أكثر شفافية وعذوبة، المكان تجلى أمام ناظريك على رحابته، لوحات مرسومة بالحبر الصيني على ورق الحرير، أو على ورق هش مصنوع من ورق الأرز الذي رققته أنامل الفنان وخياله، والألوان المائية الهادئة تتسلل بنعومة، هذا سور الحكمة، هذا جبل الصبر والتحمل، ترى ما الذي يستهوي السياح العابرون هنا؟ أية ربوع تطل عليهم! أية مناظر! ما الذي ينتهي إليه هذا السور العظيم؟ يقال: إنه المعلم الوحيد الذي يرى من سطح القمر! هل يستطيع المرء أن ينام ويصحو، أن يشرب الشاي الأخضر، أن يستظل بشجرة المانوليا أو شجرة الياسمين، أن يملأ أنفه بروائح الغابة الجبلية، أن يبحث عن فسيفساء الصين، أن يتماهى مع حزمة من الأزهار البيض، أن يحتسي الشاي والصداقة معاً، وهذه "مينغ" تلوح من بعيد، أن قطعت ما قطعت وتسلقت ما تسلقت.. مائتان وست وستون درجة أيها المغامر الصغير!! ماذا تريد أن تضيف إلى سجل المغامرين، هل تحلم بموسوعة غينيس؟ أو بجائزة الأولمبياد؟ هل ستجني إكسير الأمل؟ هل ستضيف إلى حياتك حيوات جديدة..؟ هل ترى في الأفق المستدير في فضاء الصين ما يغمر الروح؟ أنت تحلق من شاهق، بفيض من الخضرة الشفيفة، والزرقة الناعمة، عد من جديد! اهبط هذه الدرجات برفق! أنت في اللوحة المشتهاة، تأمل! واحمل معك زاداً من الذكريات، والمشاهد، والحياة! ما الحياة؟ إنها بكل بساطة، دورة لاهثة، تبدأ قوية متشبثة، كحبر فوق الورق الأبيض، ثم تنتهي ضعيفة هشة.. إنها كمثل الصعود إلى السور، وتسلق الدرجات، ونحن جميعاً هكذا.. هل نبحث عن فردوس لا مرئي؟ الضئيل المتأمل في النهر ليس له إلا التأمل، ثم التلاشي، والجريان إلى البعيد.. البعيد.

3. إلى شي آن..

قالت المترجمة "مينغ" ونحن نناديها "زهراء":

- إلى مدينة شي آن أو سي آن كما نلفظها.. سننطلق إليها غداً في الساعة الثانية ظهراً..!

مينغ كانت سعيدة بالاسم العربي الذي اخترناه، وقد شرحنا لها معنى الاسم شرحاً وافياً، وأمنت معنا على كل كلمة.. وهي زهراء حقاً، مشرقة الوجه، نيرة، صافية اللون بعينين لامعتين وإن كانت تلبس نظارة!!

أظهرت زهراء براعة حين دخلنا سوق الحرير في بكين، ساعدتنا على تعرُّف السوق والبضائع، ساومت معنا البائعات وعبرت بنا أماكن الازدحام، قلبت كل صنف، قدمت نصائحها، وكشفت طريقة البائعات في التمسك بالزبائن، والإعلان عن الأسعار، وعندما زرنا القصر الشتوي قبل مغادرة العاصمة كانت دليلتنا في كل الأبهاء والباحات والصعود إلى الأدراج واستخدام المصاعد الكهربائية... زهراء كانت مترجمة ودليلة وصديقة حقيقية!

مدينة شي آن تبعد عن بكين "بيجينغ" نحو ساعتين بالطائرة، المطار مزدحم، وكثرة الرحلات، وانشغال المدارج بالطائرات المغادرة والقادمة، جعل طائرتنا تتأخر قليلاً، من وراء الزجاج كان هناك تحليق لكل طائرة مسافرة أو آيبة، تحليقاً سريعاً مدهشاً، بدت الصورة أقرب إلى الخيال، ملعب فسيح وطيور فوق هذا المدرج أو ذاك بعضها يطير إلى السماء، وبعضها يهبط إلى الأرض، لوحة فريدة أمام ناظريك، أهذا مطار؟ أم محط طيور معاصرة، طيور من كل الأحجام، طيور صغيرة خفيفة تحلق بعيداً في الأديم الأزرق، وطيور كبيرة تهجم باحثة عن مكان تدرج فوقه قبل أن تتوقف.. وتلقي حمولتها.. وازدحام على الأرض، وانشغال في الفضاء اللامتناهي، نشاط تتألق، ونشاط تتلاشى في الأفق الفسيح.. أي مطار ضخم هذا..!

شي آن مدينة كبيرة، تزيد عن ثمانية ملايين نسمة، مدينة ثقافية تعنى بشؤون الإعلام والأدب والمعرفة، وفيها مسجد ضخم هو المسجد الجامع، وهناك جامعة كبيرة، والسيد واو رئيس اتحاد كتاب مقاطعة شن يان استقبلنا بحفاوة بالغة، والجو يميل إلى البرودة، وينذر بمطر غزير!.

الطريق من المطار إلى المدينة قطعناه في ثلاثة أرباع الساعة، طريق جميل تحف به الأشجار والأوراد والأزاهير، لم يكن يبهج النفس أكثر من أن ترى بعينيك هذا التنسيق البديع للطرقات والحدائق والساحات، أهل الصين يعشقون ترتيب الأزهار وتنسيق الحدائق يفخرون بقاعاتهم الفخمة وأبهائهم الواسعة، وردهاتهم الباذخة، ومرابعهم الفسيحة، يقبلون على الحياة بما فيها من مباهج وزخارف وطرف وابتسامات، يطلقون لأنفسهم العنان في المرح والهذار، ولكنهم لا يخرجون على حدود الأدب واللباقة والذوق الرفيع، ولا يتعدون الوقار المألوف والهيبة المعهودة، هناك في شي آن ثقافة وهناك فنون هناك كلمات ساحرة تطوف في الأبهاء وتتردد على ألسنة الأدباء والشعراء، هناك شعر وقصة ومسرح، هناك لمسات مهدهدة، ومواقف حانية، ومشاهد ناعمة لطيفة تنطق بالأناقة واللطف، وهذا الصباح الماطر يلف أرجاء المدينة، رذاذ خفيف يهبط من السماء البيضاء الصامتة، اللوحات الإعلانية الكبيرة تعلن سهرها المتواصل، لم يكن هناك صوت يسمع، الهدوء الشامل يطوف أرجاء الأمكنة، والصبح بدأ يتنفس، سيبدأ نهار جديد، وهذا الطريق الذي يطل عليه الفندق يغريك أن تهبط إليه، يدعوك أن تنزل لترى حركة الحياة المتجددة، نساء ورجال وفتيات صغيرات وفتيان يمضون إلى غاياتهم، ترى ماذا يعملون وإلى أين يتوجهون والساعة هي السادسة صباحاً، الراكبون دراجاتهم، والماشون على أقدامهم، وسائقو السيارات، كلهم في شأن، كلهم ماض إلى غايته، من عاداتهم المفضلة أنهم يستيقظون مبكرين، ومن عاداتهم أنهم يأخذون غداءهم منتصف النهار تماماً "في الساعة الثانية عشرة ظهراً" ويتناولون عشاءهم باكراً في المساء"في السادسة تماماً" يقولون: ذلك أفضل لسلامة الجسم والإنسان!! وهم يحبون تناول الشاي الأخضر، يكثرون منه، يشربونه من دون سكر يقدمونه للضيوف في احتفالية محببة، وفي أوانٍ مزخرفة من الصيني المشهور.

....

في السوق، السوق الشعبية، الذي يماثل سوق الحرير في بكين، أمضينا زهاء ثلاث ساعات، اكتشفنا أشياء كثيرة... ظهرت المرأة الصينية بوجه آخر... وجه البائعة المتمرسة، المرأة غير تلك التي عرفناها في الساحات العامة أو عند المواقف أو في الحدائق مع زوجها وطفلها، المرأة هنا بلمساتها وهمساتها ونظرات عينيها مختلفة،

إنها تريد أن تبيع، هي موظفة في هذا المحل أو المتجر، وبقدر ما تبيع تحصل على مكافأة أعلى وأجر أكثر، تلح على الزبون، تجذبه بحركات لطيفة وإشارات موحية محببة، هي إشارات الأنثى اللطيفة، وربما تسحبه من يده وسط السوق، تقوده إلى المخزن، تعرض بضاعتها من الثياب المُهيَّأة، والحقائب، والأحذية، والأردية، وألعاب الأطفال، والمصنوعات الجلدية، أو الخشبية أو البرونزية، تهتم بالزبون تتلطف وتتعطف، وتتركه يعلق في شباكها اللامرئية، ربما يتنشق عطرها، ربما يخطف نظره إلى قبتي صدرها، ربما يتملى من عينيها، وهي لا تبالي ولا تهتم تقابله بابتسامة مغرية، ربما تعلو الابتسامة قليلاً، تتحول إلى ضحك ومرح ومزاح ودلال، أليس هذا الأسلوب يروج البضاعة ويجلب اليوانات "جمع يوان" واليوان يعادل ست ليرات سورية ونصف على الأعم الأغلب، وكل بائعة تحمل آلة حاسبة، تضرب الأرقام بسرعة، تقدم للزبون رقماً جديداً، تتنازل من (900) تسعمائة يوان إلى (90) يواناً، هل يصدق أحد ذلك؟! وأسلوب المغازلة اللطيفة مستمر، والزبون قد شرنقته النظرات الولهى، واللمسات الخاطفة، شرنقته البائعة الجميلة وهي تتمسح به، وتدور حوله، ومهما يكن من عناد الزبون أو حرصه أو حذره فهو لا بد أن يسقط في الشباك الناعمة، لا بد أن يتنازل دفعة واحدة، عن عناده وحرصه ويقظته، أمام الإلحاح المدروس، والغزل المرسوم، والمحاورة المستمرة، لا بد أن يمد يده إلى جيبه و.. يشتري!!

....

قصدنا المتحف الحربي، وهو على مسافة خمسين كيلو متراً من "شي آن" متحف لا مثيل له بين المتاحف، ترتيباً وتنظيماً، والحديقة الباذخة تحيط به من كل الجهات، تجولنا بسيارة مكشوفة، عبرت بنا وسط غابة من شجر وزهر وطير وأغاريد، غابة حقيقية، اختير المتحف ليكون في قلبها وأي متحف هذا!!

الجنود الطينيون بالآلاف.. وهذا الأوابد الأثرية اكتشفت منذ زمن يسير، يرجع تاريخها إلى أربعة آلاف سنة، جنود من الطين بسحنات مختلفة، يجرون عربات، أو يركبون خيولاً، أو يتقدمون إلى المعركة، والأدلاء في المتحف يسوقون ما يعرضون بدقة متناهية، وعناية فائقة، الحفريات مستمرة، والكشف متواصل عن آثار جديدة، وجنود ومحاربين وأحصنة وأفراد وفلاحين يشاركون في القتال، وكلهم يتجه إلى الشرق.. أي شرق!! إلى بحر الصين، واليابان، ومطلع الشمس هناك.

إنه أعظم متحف في التاريخ المعاصر، هناك سينما مرافقة ومحلات تجارية، لبيع التحف والمنحوتات الممثلة، من الرخام والبرونز والخشب والطين، ولا يزال المنقبون يكتشفون جديداً من هذه اللقى والآثار.. حتى الآن!!

أمام مدافن الإمبراطور هيان وقفنا ذاهلين، المطر لا يزال يهطل بنعومة، والمدافن الملكية بدت مذهلة وسط الخضرة الداكنة، وتحت الجبل المشرف عليها، والأزهار تمتد في كل طرف، حقولاً مترامية، لا حدود لها في المدافن قواد وأمراء وحاشية وأناس عاديون، وأدوات الحرب ظاهرة، خيول وأبقار وخنازير ومواش مختلفة، تماثيل للإمبراطور، كلها كانت مطمورة منذ آلاف السنين، والسياح من كل أنحاء العالم ينظرون ويدهشون والاكتشافات تتوالى يوماً بعد يوم، والصين تخدم ماضيها وتعيش في المستقبل، كل شيء في مكانه آية تشير إلى الذوق الرفيع، والتماهي مع إرث الأجداد للانطلاق إلى الأمام دائماً، والأمام هو الهدف، ولا شيء غير ذلك!!

....

كانت زيارتنا لجامع شي آن سريعة خاطفة، لم يخطط لها من قبل، جامع ضخم فخم، عمره أكثر من ستمائة عام، يقع في حي شعبي، معظم قاطنيه من المسلمين الذين جاؤوا بعد الفتح الإسلامي إلى الصين، الزائرون يدخلون بتهيب وهم يرون آثاراً ونقوشاً وكتابات بالعربية، ونصوصاً قرآنية في كل ركن من الحديقة الآسرة، سطور باللغة العربية هنا وهناك..

يفتح الحرم ذراعيه للقادمين، القرآن الكريم محفور على جدران الجامع بكامله من أول جدار إلى آخر جدار، وهناك شرح له بالصينية، والمحراب الخشبي يقابلك في صدر المكان، لا تملك نفسك إلا أن تتلمس أجزاءه وتستقرئ تفاصيله، الحديقة الجميلة تتضوع أزاهيرها البيض بعفوية وعذوبة، والمكان هادئ، هادئ حتى السكينة يهمس لك بسيرة القافلة الإنسانية التي لا بد أن تحفظ تفاصيلها... لا بد أن تنصت لما وراء الماوراء، ها هنا أطوار الحياة المتبدلة من منازل القمر إلى مدارات الأبراج إلى تعاقب الأمم إلى تباين الوجوه، بين الطفولة واليفاعة والصبا وألوان الحقول البعيدة المهرولة خلف الفصول والأيام.. أحقاً وصلت العربية إلى هذا المكان!!

- السلام عليكم..!

هتف أحد الصينيين، شاب بوجه حليق، وسيم، تجري فيه دماء الصحة والعافية:

- وعليكم السلام..!

قدم نفسه بكلمات حيية خجول، إنه إمام الجامع في شي آن!!

ينهض التوق البشري إلى أرض الخلود، هنا سيرة الوجود تتردد، هنا الحبل السري يمتد من خاصرة الأرض العربية إلى شرق الصين، ستتسع الأمومة، سيسري نبضها في الكون من شواطئ المتوسط إلى بحر الصين، تنهض الأحرف مكهربة بالعواطف، مكتنزة بالمشاعر، مشاعر الفرسان الذين جابوا الدنيا ينشرون الرايات والانتصارات.. أحقاً وصلوا إلى هذا المكان!

....

في شي آن متحف صغير، متحف للموسيقى، طفنا غرفه، غرفة غرفة، استنطقنا الصور العائلية صورة صورة، ثم وقفت مجموعة من الصبايا في لباس شعبي، عزفت على الآلات الموسيقية مقطوعات حالمة، نقلتنا إلى الجبال، معزوفات صينية لها إيقاع خاص، ونكهة خاصة، وعوالم مؤنسة، تبعث في القلوب الحب والتسامح، وتشعر برحابة الحياة، وعظمة الكون، واتساع الأشياء.. ثم حضرت امرأة في الأربعين، قسيمة وسيمة، أخذت مجلسها أمامنا، وبدأت تقدم الشاي وتحدثنا عن أنواعه وفوائده، كنا نتذوق شاياً حقيقياً، لم نتذوق مثله من قبل، شرحت لنا بلطف:

- إنه للنحافة، وذاك للشفاء من الأمراض المعوية، وللشفاء من السرطان، والأمراض الخبيثة... وهذا... وهذا... ثم حضر خطاط صيني، فنان معروف في شي آن، وفي أكثر المقاطعات، عرض لوحاته، وسجل أسماءنا بالصينية فوق لوحات مرسومة بالألوان المائية، التقطنا صوراً كثيرة، وتبادلنا الهدايا التذكارية، وشهدت غرف المتحف الصغير، لقاء الأدب والفن، من سورية إلى الصين، كنا أمناء حقاً، يوحدنا الشعور والانطباع، نتكئ في جوهرنا على لغة واحدة، هي لغة الموسيقى واللون والريشة المبدعة.

شي آن...! أيتها المدينة الرقيقة، الناعمة! لقد اكتشفنا فيك أصابعنا التي ستترجم نصوص البوح، والتي ستخط غداً ما يهز الروح من حميمية قريبة من القلب والوجدان!

4ـ في هانجو.. الماء والخضرة والوجه الحسن!

الآن.. صرنا في منتصف الرحلة..

منذ الصباح الباكر، بعد تناول الإفطار، كنا على أهبة السفر إلى هانجو أو هانشو أو خانجو، سوف تقطع الطائرة الطريق إليها بساعتين إلا خمس دقائق فقط، دقة في التوقيت دقة في الانطلاق، دقة في الوصول إلى المطار، دقة حتى في الدخول إلى الطائرة، والجلوس في مقاعدنا، ما أجمل ذلك!.. لا شيء يتصدى للزمن مثل ضبط دقائقه وثوانيه، لا شيء يغلب الوقت مثل تنظيمه للوقوف في وجه الساعات التي تنسل من عمرنا!! ترى هل نحن نحسن استغلال أوقاتنا؟ هل نتقن فن التعامل مع الزمن، مع الأيام التي تمر؟

كان أجدادنا يقولون داعين الله:

- اللهم ارزقنا حياة عريضة!

ولم يكن واحد منهم يعني أن يطول عمره عشرات السنين، بل كان يتمنى أن تكون حياته حافلة بما هو مجد ومفيد ومثمر، فالحياة العريضة أن نملأها بالتفاني من أجل البناء والعمران لا بالسفاسف والكلام الفارغ!!

الحياة العريضة أن نعيشها يوماً بيوم، وأن نخلص في كل شيء، وأن نكون أمناء على الوقت، لا نهدره ولا نضيعه!!

في هانجو كان باستقبالنا الأمين العام للاتحاد وامرأتان جميلتان جداً، قالوا إنهم سيرافقوننا حتى نهاية زيارتنا وسفرنا إلى شنغهاي.

بدت المدينة حالمة، ساحرة، والبحيرات التي تحيط بها من كل جانب تجعلك تغرق في تفاصيل المكان.. ثلاث بحيرات والطمأنينة تزحف إليك، والمدينة صارت أكثر بياضاً، أكثر نصاعة، ورقة، الأصوات خافتة، والأنوار خافتة، لا شيء سوى الهمس.. سوى النجوى.. سوى البوح الشفيف، لا شيء هنا سوى الشعر.. سوى الماء سوى الخضرة، والوجه الحسن.. هذه هي هانجو مدينة مثقلة بالجمال والأزهار، والأمواه، والألوان، أفكارك تتيه في سلسلة اللامكان، اللازمان، وأنت معلق مع نسيج الحكايات تتوق إلى تفاصيل الأشياء، لا ضوضاء هنا ولا فوضى، زرقة السماء تمد غلالتها فوق المدينة الهادئة، غيوم طازجة تحييك، وتعد برذاذ ناعم على هيئة يم، هل أنت تحرك أوتار القلب، وهانجو تفتح ذراعيها، تبدي لك بحيراتها الثلاث، وتسحبك إلى مهد الشاي الصيني الذي به تفتخر، أولئك الأثرياء من المزارعين والفلاحين يمدون أيديهم إلى صدورهم ويدعونك إلى حفلة شاي بين حضن الجبل وفسحة النهر وأقدام البحيرة، تكاد الأشياء تساقط في يديك، تلك فاكهة الأشواق، وهذه الظلال تتحرك نحوك، أنت في الحديقة وعرباتك ملأى بالأزهار، ومتحف الشاي في هانجو يعدد لك ألوانه، ونكهاته، وصنوف أوراقه، وتنوع مذاقه، ما من زائر إلى هانجو إلا يتوجه إلى الأرياف المحيطة بها يتمتع بهذا العالم المختلف الذي يجمع بين طياته الممرات الظليلة إلى الغابات الكثيفة والبحيرات المحيطة من كل طرف والجبال العالية والهواء النقي المنعش مع وفرة من الأزهار والثمار وتنوعها، عالم بكل تلك المزايا هو عالم خيالي يصعب حضوره على الواقع، لكنه هكذا، وهانجو هي مدينة الماء والخضرة والوجه الحسن، هي بحق كذلك، فكيف لا تذهب الهم والحزن، وكيف لا يفد إليها الزائرون والسائحون من كل مكان، هانجو هي بيت للألفة والطمأنينة الروحية، بيت للمحبين والعاشقين، وقد رأيت جسراً يصل بين طرفي البحيرة، يطلقون عليه جسر العشاق والمحبين، فضاء المدينة صورة مغايرة لأية مدينة، هنا حديث الناس نجوى، وكلامهم بوح، وصياحهم همس، ونداءاتهم إشارات موحية،

تتسارع أمام عينيك المشاهد، ليتكلم كل شيء.. كأنما تتواشج الأنوثة مع الطبيعة، كأنما تتماهى الصور الفاتنة للبيوت والأشجار والأمواه مع الرقة الإنسانية والعذوبة البشرية.. ستظل في هذه المدينة أسير الأحلام الرومانسية الأولى، ستبقى محاولاً الطيران بعيداً عن سفاسف الأرض، وترهات الأيام، كل شيء هنا مصنوع من الحلم ومشغول بالرؤى النابضة، هنا فضاء الخيال والحلم، هنا أرض الإلهام المسكونة بالحب والتسامح، وأول مرة تشهد في هذه المدينة عرضاً مسرحياً على الماء!

....

عرض مسرحي على سطح البحيرة الغربية، عرض حقيقي، ممثلون حقيقيون، يفوق عددهم المائتين، هل يصدق أحد ذلك؟!..

مائتا ممثل يدرجون فوق سطح البحيرة الصافية، بيوت تنهض، وقصور تشاد في غمضة عين، وقمر مدور يهبط من عليائه، في السماء اللامعة، السماء المرصعة بالنجوم، تتحول العاشقة إلى بجعة، البجعة تطير، تأخذ دربها إلى السماء وتطير، مع القمر سرب من البجع يلحق بالأميرة العاشقة، أي منظر هذا؟!.. أأنت في حلم!.. أهذه مسرحية حقاً؟ أهذا عرض ما تراه أمام ناظريك، أم أخيلة تتراءى لك؟ وأنت في مجلسك حول البحيرة، مع حشد من المشاهدين، والمسرحية مستعارة من بحيرة البجع لتشايكوفسكي، والبجع هو طائر التمّ ونحن نترجمها "غلطاً" إلى البجع، المسرحية بموسيقاها وأجوائها ليس نقلاً عن بحيرة البجع، ليست تقليداً أصم هي مستوحاة منها فقط، وقد أدخل المخرج الفنان "زانك يومن" من رؤاه ومؤثراته ما يناسب المتلقي الصيني، وما يدخل في عالمه من التوق والحب والأسطورة، فكانت هذه المسرحية المدهشة، وكان هذا العرض الأخاذ، لم يستخدم المخرج كلمات بقدر ما استخدم الأحلام، وكأنما هو يعكس الامتداد الطبيعي لصيرورة مألوفة في الصين، كأنه يجسد شخصية المحب الصيني "المحتاط الأبدي" وكيف يتكيف دائماً مع المتغيرات!!

المشاهدون المذهولون حول البحيرة، مشدودون إلى العرض الساحر، بكت مينغ.. بكت زهراء.. بكت لي، كل الفتيان والفتيات دمعت عيونهم وانخرطوا في بكاء حقيقي، فالعرض مؤثر، وقصة الحب تجلت على نحو مغاير، والمخرج الصيني الفنان استخدم المؤثرات الصوتية والمؤثرات اللونية والمؤثرات الحركية، وزوارق الماء، والأنوار الكاشفة استخداماً يفوق الوصف معتمداً على صفحة البحيرة اللامعة، وما يحيط بها من هدوء وجمال وقد ترددت الموسيقى في أرجاء المكان، انداحت ناعمة عذبة كأنها آتية من وراء الوراء، ولا أحد يدري أهو في الحلم أم في الواقع!!

....

كانت الرحلة في اليوم التالي رحلة نهرية، ركبنا مركباً جميلاً وتجولنا في البحيرة نفسها التي أقيم عليها العرض المسرحي ليلاً، البحيرة في النهار المشمس بدت على نحو مختلف، حتى جسر العشاق لاح لنا قريباً منا يومئ بالتحية، ويكشف عن حقيقته، هو جسر يصل بين جزأين من البحيرة، يمتد طولاً، يغري القادمين من العشاق والمحبين أن يجتازوه، متشابكي الأيدي أو متخاصرين، أو متعانقين، لا يهم، لأنه سيشهد كل حين حكايات وحكايات، وسيبارك للجميع خطواتهم الواثقة وأحلامهم العالقة، والحياة تستمر بالحب دائماً، بل تنهض وتسمو إلى العهد من النظام ما تتنبه له عيون الأفهام على قول العارفين السائحين الكاملين!!

....

في متحف الحرير بهانجو كان لنا جولة قصيرة داخل المكان، الذي يقدم الحرير الطبيعي، شاهدنا ديدان القز، والشرانق الناعمة، وتعرفنا صناعة الحرير الحقيقي، كما هو في حضن أمنا الطبيعة، وقد اشتهرت هانجو بهذه الصناعة العريقة، وقبل أن نتوجه إلى القرية القديمة كان لنا لقاء مع الأمين العام للاتحاد "شانكي" أو "زانكي" كما يلفظونه، لقاء مثمر متجدد مع كتاب أدب الأطفال أيضاً، وقد دار الحديث عن العمل المسرحي المتميز، "البحيرة الغربية" الذي استمر عرضه - حتى الآن - شهراً كاملاً، والإقبال يزداد كل ليلة، والجمهور يشغل المقاعد كلها، وهانجو تردد أناشيد البحيرة، تنام وتصحو على الوجوه الجديدة من السائحين والزائرين الذين يتوافدون عليها أفواجاً أفواجاً، من كل أنحاء العالم!!

القرية السياحية قرية قديمة، تقع بين هانجو وشنغهاي، بنيت على الطراز العتيق، عمرها أكثر من ثمانمائة عام، أقيمت على نهر صغير، هي قرية عائمة فوق سطح النهر، بيوتها الخشبية مدهشة، وطرقاتها النهرية ضيقة لا تسمح إلا بمرور الزوارق الصغيرة التي تشق طريقها بين الأحياء والبيوت، زوارق بمحركات لا صوت لها، أو بمجدافين يضربان الماء ويمخران عبر الدروب، بإيقاع متناغم، والموسيقى التقليدية تنداح في كل ركن من القرية المدهشة!!

وما يثير اهتمام الزائر أن هذه القرية مسكونة، وأن سكانها من المعمرين، أومن كبار السن، وأنت ترى أزواجاً أزواجاً من النساء والشيوخ، أحبوا أن يبقوا في أماكنهم أو أن لا يغادروا مسقط رأسهم، والدولة سمحت لهم بذلك، فبقي كل شيء كما هو، عراقة وتراثاً وأصالة في المكان والإنسان والعادات والمأكل والمشرب واستقبال الزوار!

وفي القرية العائمة زرنا تحت المطر منزلاً لكاتب قديم مشهور، استقبلنا تمثال من الرخام الأبيض له، وهو من زمن الثورة الصينية، وقد عين وزيراً لدى حكومة الثورة، دخلنا غرفته الخاصة التي كان يكتب فيها آثاره الأدبية، وتأملنا الصور الشخصية له مع رجالات الثورة القدماء منذ عام 1916م، والمدهش أن أكثر من تمثال له كان يطالعنا في أرجاء المنزل، وأكثر من سرير كان ينام عليه!! والمنزل بكامله آية من الفن الصيني العريق، يشرف على النهر الصغير، وينعم بالهدوء والأمان وسط الخضرة والماء والوجوه الحسان!!

ظلت الأمكنة مرحة ودوداً، ظلت الأمكنة تعاملنا جميعاً كأصدقاء، ظلت الأمكنة تردد أمامنا بكل لطف وبهاء، بهيئتها البسيطة، وبتخففها من الكلام الزائد والشرح المستفيض، ظلت هامسة تدغدغ أحلامنا، وتطير معنا إلى فضاءات لا مرئية من الحب والبوح والنجوى، ظلت هانجو مدينة متميزة لم ترهقنا بشروحات إضافية، ولم تكن إلا دليلة أكيدة على براءة الإنسان وصفاء سريرته العامرة بالمودة.

مرحباً هانجو..

ها أنا ذا أراقب تفاصيلك.. كل ما أحب وأتوق هنا، كل ما يشعرني أنني أمتلئ بروحك بقدر ما تمتلئين بروحي... نعم هناك مدن تملؤها الأنفاس الناعمة والنبضات المتسارعة.. مدن تبقى طويلاً في الذاكرة..

5. مرحباً شنغهاي.. وداعاً أيها الأصدقاء..

الطريق من هانجو إلى شنغهاي لم يكن طويلاً، الطريق كان ممهداً سهلاً، مسلياً يمتد أمام ناظريك كأنما يغوص وسط الخضرة من الجانبين، مساحات شاسعة تخال أنها بلا نهاية، مساحات خضراء زاهية، ومزارع للأرز وحقول الشوفان والحنطة تمتد بعيداً، وبين الحين والحين

تبدو لك حظائر ضخمة للأبقار والماشية، وحظائر غيرها للبط، هل تصدق ذلك؟!

قطعان البط لها حضورها وسط هذه المناظر المتتالية، أعداد لا تحصى بألوان مختلفة، اندغم الأبيض مع الرمادي مع الأزرق، الشفيف مع البني والأخضر، والبرك المائية تستقبل منه أفواجاً وأمواجاً، والبط الآمن يسرح متهادياً جماعات وأفراداً، بين الماء والخضرة، وأنت لا تقدر أن تغمض عينيك، لا تستطيع أن تغفو مع هذه المناظر المتتابعة، شريط ملون، وبيوت ريفية بيضاء بثلاثة طوابق، وسقوف قرميدية، تنتظم مع المشهد الآسر، أية لوحة فنية هذه؟ أية أيد ماهرة هنا؟ أي ذوق ناعم رفيع؟ والخضرة الزاهية تغطي كل شيء، خضرة حيثما التفت، ومن كل الجهات، فكيف يمكنك أن تغفو أو أن تستسلم للنوم؟!

الدراجات النارية والهوائية تسلك دروباً طالت أم قصرت من دون صخب أو ضجيج، ويبدو أن هناك ألفة حقيقية بينها وبين راكبيها، والسيارات من كل صنف وحجم ولون وزيّ تجتاز الطرقات آمنة في سرعة محددة وإشارات ضوئية واضحة، ونظام دقيق، وكل شيء يمشي بمهابة واحترام وتقدير وإدارة حازمة، هنا في الصين كل شيء له حساباته ونظمه، حتى الاحتفاء بالوفد السوري وعادات وداعه، واستقباله تسير سيرها المرسوم حتى تنقلنا من مدينة إلى مدينة ومن مطار إلى مطار ومن سيارة إلى سيارة، ومن فندق إلى فندق، ومن سوق إلى سوق، ومن لقاء إلى لقاء، ذلك كله يسير وفق برنامج دقيق جداً، يمكن حسابه بالدقائق لا بالساعات، أليس ذلك مدهشاً!!

هذه شنغهاي قد أطلت علينا أو أننا نحن الذين بدأنا نطالع طرقاتها وبيوتها ومبانيها، ونهرها وناطحات سحابها، وأبراجها، نحن الذي بدأنا ندير أعيننا فيما حولنا، نتملى من الدروب الصاعدة والجسور المعلقة، والأنفاق المضاءة، والشوارع المتقاطعة، والساحات المستديرة، والحدائق المتعانقة، سلسلة من العمارات العالية تنسحب أمامك، بنوافذها وهندستها الفريدة، صور تتوالى ومشاهد تتجدد، إنهم يرتبون الحياة، يعيدون للفراشات الملونة براءتها، يجعلون لأجنحة الغمام مرتقى، وللأحلام أشرعة، ولخيوط الضوء منافذ ومعابر، يجعلون للغة درجات ونبرات، يرصدون الأصوات والأصداء والتموجات، في تجربتهم الهندسية يتجلى الكشف والخلق والاجتراح، هنا مكان للاشتغال البصري الفضائي، هنا مجال للإبداع في كل شيء، في ترتيب الأزهار، في زرع الأشجار، في هندسة البيوت، في استدارة الطرقات، في انحناءة الجسور، وانفتاح الآفاق، أنت في شنغهاي مدينة العشرين مليوناً، مدينة النهر والبحر والأبراج وناطحات السحاب، مدينة المعارض العالمية، والبيوتات التاريخية، والشوارع العريضة، والفنادق الباذخة!!

كانت غرفتي في فندق "كلاسكو" في الطابق الحادي والثلاثين، وكلاسكو تعني (نهر الحليب) وحقاً ستشعر أنك تغطس في عالم رقيق الحواشي، ناعم الأطراف، شفاف الرؤى، منذ وقوفك أمام باب الفندق الكبير الذي يفتح وحده تلقائياً، ستبهرك القاعات الهادئة، والمصاعد المضاءة، والطرز المبتكرة في الأساس والرياش واللوحات والمناضد والمساند والمجالس والردهات والممرات والغرف والإطلالات!!

من شباك الغرفة الذي احتل الجدار كله من الجهة الغربية يبدو لك منظر فريد.. يبدو الشارع والملعب والنهر والبرج، وإلى البعيد تظهر بعض الأرجاء من شنغهاي، هناك حالة من الانسجام، حالة من التوافق بين ما تراه العين وبين هذه المسطحات الممتدة، هناك بساطة وهدوء

وألوان رقيقة وقوية تتناغم أمام شاشة رؤياك، أنت في شنغهاي، في قلب المدينة الآسرة، أنت في المكان المقترح لاحتضانه، أنت في المدينة الغنية بالتمتمات اللونية والنمنمات الواهية، أنت مع هذه الأبنية الرشيقة، المليئة بالفراغات، كل بناء يصبح قزماً في قيمته الفنية والتعبيرية إن لم يحصل على حاجته من الفراغ المحيط، ها هنا يبدو النهر الكبير الذي يخترق شنغهاي، طروباً لعوباً، إلى حضنه تأوي السفن وإلى ضفافه تلوذ المراكب، وعلى طرفيه يتنزه العشاق، وتتمرأى الأبنية التاريخية العريقة، في كل زاوية أمام كل باب، في كل ركن عند كل نافذة وشباك أو درج أو حاجز أو رصيف أو دكان حالة جميلة ومعبرة في السوق تآلف وتوافق وانسجام بين الخطوة والخطوة، هناك نوع من الإيقاع بين الشدة والخفوت، بين الرقة المتناهية والجرأة المتعاظمة في ألوان المشغولات، واجهات الدكاكين، مداخل البيوت والقصور، وممرات الحدائق في الطرق المفضية إلى قلب المدينة، النابض بالحركة والحياة، بعيداً عن صخب المدن وضوضائها، وازدحامها وفوضاها، بعيداً عن الاستهتار بالنظام أو الفوضى في تخطي الشوارع واجتياز الإشارات.

لوحة شنغهاي ظهرت أكثر وضوحاً حين توجهنا في الصباح إلى المتحف الوطني، أربعة طوابق بمصاعد كهربائية وأدراج رخامية واستراحات، أربعة طوابق تختصر لك تاريخ العملة الورقية والمعدنية، وتاريخ الألبسة والأزياء الصينية، وعمر الفخاريات والنحاسيات وأدوات الطبخ والحراثة والزراعة والأسلحة... تدخل من باب وتخرج من آخر، وتنطلق خفيفاً محفوفاً بكل القيم الفنية الرفيعة والجماليات البصرية، وبكل ما يطرب الخاطر ويريح الإحساس ويطلق الروح في فضاءات الحرية، تنطلق إلى مقر البلدية!! في دار البلدية مشاهد لا تنسى، ومخططات تستحق أن تقف أمامها طويلاً، كانت من قبل حبراً على ورق، ثم أصبحت حقيقة ملموسة وأعمالاً منظورة ومحسوسة!!

لست أدري لماذا تذكرت رؤساء البلديات عندنا، ترى هل كل ما يخططون له ويجتمعون من أجله، ويرسمونه على الورق يتحقق حقاً؟!

رأيت مخططات شنغهاي وتحولاتها من عام 1922م إلى عام 2008م، رأيت ما طرأ من تحديث وتطوير، كل شيء كان محسوباً مرتباً في مجسمات صغيرة، ومنمنمات غاية في الدقة والروعة، كل شيء صار على الواقع تستطيع أن تتملى منه وأنت تعبر كل طريق، وتقطع كل شارع، وتمر بكل ركن من أركان شنغهاي، بدءاً من المطار إلى الطريق المفضي إلى قلب المدينة، إلى الأبراج إلى ناطحات السحاب.

ومن فوق البرج برج شنغهاي الذي يرتفع 462م وهو ثالث أعلى برج في العالم، طفت بأرجاء المدينة الكبيرة، ثاني مدن الصين بعد بكين "بيجينغ" وأدركت أن مقدرة الإنسان تستعصي على التأطير، تستعصي على أن تعلب في صيغ ووصفات مُعدَّة، أدركت أن الإنسان مبدع في كل شيء، وأن الواقع مهما كان غنياً ومعقداً فالإنسان في ثقافته وحركيته وعلاقته بالعالم يسيطر على هذا الواقع، بل يسخره في خدمته!!

في معرض شنغهاي "Expo" الدولي، وصلنا إليه بالمترو، وهو على بعد ربع ساعة تقريباً عن الفندق، لكننا قطعنا هذه المسافة (50كم) بسرعة مذهلة، كنا في شوق إلى زيارة جناح سورية، وعن طريق الدليل الصيني والخريطة الملونة وجدناه بسهولة، كانت الموسيقى السورية وأغاني صباح فخري تستقبل الزائرين من كل بقاع العالم، وقد سعدنا بما رأيناه وقضينا وقتاً ممتعاً هناك، وأثارنا أن جموع الصينيين اجتمعوا

في جناحنا السوري، وقد مدوا جوازات سفرهم لينالوا خاتم سورية، رغبة في زيارتها في يوم من الأيام!!

شنغهاي...

يا قدر العشق والمحبة...

يا أناشيد الغواية والفصول...

أنت وردة المؤانسة...

أنت همسة الروح وزهرة الشرق البعيد...

مدي أغصانك الخضر... مدي إلينا نسائمك الناهدة...

أنت في الذاكرة... أنت وحدك في الموجة الهادرة...

وستبقى خطوطي وألواني... إليك تطير... تطير... مسافرة...

....

وداعاً بكين، وداعاً شيآن، وداعاً هانجو، وداعاً شنغهاي، وداعاً لكل المحبين والأدباء..

● **إشارات:**

ـ ارتجل الفنان شنغ وي دونغ وهو مصمم افتتاحية الألعاب الأولمبية في بكين، هذه الكلمات أمامنا:

في البحيرة الغربية "في خانجو" على جسر المحبين رأيت صبية جميلة ترنو إلى فسحة رائعة من السماء "فاقتربت منها" وسألتها:

ماذا ترين في السماء؟ قالت: هذه ليست السماء هذه سجادة دمشقية، ستحملني عما قريب وتأخذني إلى عبد القادر الحصني ورفاقه في دمشق.

ـ في واحد من اللقاءات، كان بيننا شاب عمره سبع عشرة سنة يكتب الحكايات، وقد عرفنا أن هناك مجلساً خاصاً للأطفال والفتيان بإشراف اتحاد الكتاب الصيني!

ـ الروائي المغولي قووشيوه بآو، ظل ساكناً في أثناء الحوار، لكنه حول مائدة الطعام نهض وألقى بعض الأشعار ثم غنى بطريقته بعض الأغاني التي أضفت على الجو فيضاً من المحبة والحبور.

ـ الكاتبة لي دونغ هوا، قدمت قصصاً للأطفال هدية خاصة لي أعتز بها وكانت مطبوعة باللغة الصينية.

ـ معظم الأدباء كانوا مرحين وقد أسمعونا طرائف وملحاً وقالوا:

إن المرأة لها مكانتها الخاصة حتى إننا نحب أن تكون أكثر من ملهمة.. نحب أن نسلم لها قيادنا!!

□□

أريج القصيدة والحضور البهـــي للأمـــاكن

(قراءة في مجموعة سعدي يوسف "ديوان طنجة")

□ خليل البيطار *

ما الذي تهمس به الأماكن للشاعر؟ وماذا يخبئ من حكاياتها في حنايا القصائد؟ وهل نحمل الأماكن معنا حين نرحل؟ أم أنها تحتفظ منا لما نظن أنه ضاع أو اختطف؟ وكيف يكون الشعر خشبة إنقاذ في العاصفة وأزمنة الحصار؟ وما سر ذلك العناق الطويل بين المرافئ والبحر، وهل ذكرت طنجة سعدي يوسف بالبصرة المضيعة؟ أو أن شمسها وحدائقها المورقة عوضته عن خريف لندن المتطاول الباهت؟

مجموعات عديدة غنى فيها الشاعر العراقي سعدي يوسف حضور الأماكن وذكرياتها في خاطره، وأودعها همومه ومواجعه، وبحث فيها عن إنسانيته وأحبته المهجرين مثله بعيداً عن نخيل العراق ومياه دجلة وحدائق بغداد والبصرة، ومن بينها: ذكريات نيويورك، غرفة شيراز، أنا برليني، وآخرها "ديوان طنجة" التي كتبت قصائدها بين طنجة وباريس ولندن بين عامي 2010 و2011 وصدرت عن دار التكوين بدمشق عام 2012.

وطنجة هي المدينة المغربية على المحيط الأطلسي، زارها الشاعر ليخرج من وحشة لندن ورطانة أهلها، وانفتحت أمامه جنان وذكريات، واختلطت في داخله مشاعر متباينة، وكانت طنجة بفنادقها ومقاهيها وحاناتها وليلها المتطاول ونهارها الناعس مثل فتاة جميلة تحير عاشقها، وتضيعه في ليلها وحدائقها وبحرها وحريتها وازدحامها الخانق، إنها سيدة الأنوار السبعة وأغنية البحار، يقول:

يقول لي الفندقي: المدينة مخنوقة/ قلت: طنجة قد أحييت الليل/ والآن يحلو لها أن تنام/ ولكنني الآن أمضي إلى الشاطئ المتطاول /حيث المدافع/ لن تتبدى لي الآن أندلس في البعيد. ص 13.

* أكاديمي من سورية.

توزعت قصائد المجموعة بين محطات في المغرب تترى فيها الشاعر أطياف الماضي وأشجان الحاضر، وقد نزل في الغرفة رقم 15 بفندق ريتز، وهي الغرفة التي سكنها محمد شكري الروائي المغربي، وطاف في أماكن ومدن مغربية كثيرة: مكناس وتطوان ومرتيل وأصيلة ووجدة وبركان ومليلية والناضور والريف المخيف ريف عبد الكريم الخطابي. كما طاف في الحدائق والمقاهي والحانات: مقهى بورت حيث فتيات اللابتوب (الحاسوب المحمول)، والشباب الغرباء، ومقهى الحافة، وحانة البريد، وحانة إزميرالدا القديمة المملوكة ليهود أندلسيين، والداخل إلى طنجة لا يستطيع الخروج، يقول:

نحن في ليل طنجة ندخل/لكننا سوف نسأل أنفسنا كيف نخرج؟/اشرب كما شئت/قل ما شئت/ لن ينفع الأمر/ سوف تظل المضيّع/ طنجة قادرة أن تذيقك كأس النعاس الأليم. ص 21.

والمجموعة بمقطوعاتها القصيرة التي تشبه أغنيات البلابل، تقدم مدينة طنجة وكأنها في وسط الأحداث التاريخية، فمنها انطلق طارق بن زياد وموسى بن نصير صوب الأندلس، ومنها انطلقت شرارة حرب التحرير بقيادة عبد الكريم الخطابي، ومنها انطلقت السفن لاكتشاف العالم الجديد، وفيها استراحت الطائرات التي قصفت طرابلس عاصمة ليبيا قبل أشهر. كما تضم مقطوعات كتبها الشاعر في باريس حيث أصدقاؤه الذين واظب على زيارتهم، مثل الفنان التشكيلي نعمان هادي، ولندن التي أقام فيها وعاد إليها من رحلاته السندبادية.

يمضي سعدي عميقاً مع البحر في الفجر/ ماذا سنخسر؟/ غير الذي قد ينوء به البحر من هول أغلالنا؟/ الليل حرٌ/ نذوق انكساراته بالأصابع. ص 22.

ويأسى سعدي لما آلت إليه أحوال العرب من بؤس وغزو وتفكك وأوضاع مأزومة خانقة، فقد شهد بأم عينه الطائرات المغيرة على طرابلس تستريح في مطارات المغرب، كي تعاود قصفها وتدميرها في اليوم التالي، وأحس أن نصف جسده يطبق على صدره، فنراه يقول: الطائرات التي هبطت/ بعد قصف طرابلس/ تستريح هنا/ الآن نصفي يطبق علي. ص 43.

تأرجحت مقطوعات سعدي بين القصيدة المتكئة على إيقاع التفعيلة، مثل معظم القصائد التي تتغنى بمدينة طنجة وحدائقها المزهرة: (طنجة مثل حديقة، أو غيمة سندسية) ص 9، وبين القصيدة النثرية المتكئة على موسيقا داخلية هادئة، وهي قصائد قليلة استرجع فيها ذكريات باريس ولندن، مثل قصيدة (ستراتي في لندن)، يقول: قالت لي دوستينا صديقتي البلغارية: كنا معتنقين مع البحر الإغريقي، سآتي /ستراتي لصقك في لندن/ ذات مساء/ ألسنا ملتصقين الآن؟. ص 25.

قصائد سعدي مطرزة بصور زاهية وتشبيهات نابضة بالحركة واللون، (البحر استتب كأنه نمر ينام)، أو (النوارس أقبلت قطعاناً مجنحة وجائعة تولول في سماء الفجر) ص 78.

عرج الشاعر في قصيدة (دير علي الدانوب) على حكاية أسرار المخطوط القاتل الواردة في حكايات ألف ليلة وليلة، وقد اتكأ عليها الروائي الإيطالي أمبرتو إيكو في روايته التاريخية الشهيرة (اسم الوردة)، وقال:

كنت أهجس أنني أحد الذين تآمروا كي يعرفوا /اسم الوردة المسموم/ سوف أكون حراً/ لحظة تكفي /هي الحرية العظمى/ شقيقة ما يسمى الموت. ص 69.

ولم تغب عن بال الشاعر محنة العراقيين المنتشرين في أرجاء العالم هرباً من الاحتلال والمجازر، ومحنة النخب المثقفة، وتغييب دورها في إنهاض البلاد من الكارثة، فقد وازن في منفاه بين القطارات في أوربا التي تمضي بركابها إلى مقاصدهم وتعود بهم إلى منازلهم آمنين، والقطارات العراقية التي ألقت بركابها في آخر الخط، أو في المنافي وتوقفت، يقول:

القطارات تمضي بهم /تعود/ ولكن قطاراتنا توقفت/ الليل مقيم وهائم بالسواد/ وأنت لم تجد اللون الذي ترضيه أكثر/ أهو السواد؟ أهو البياض؟/ يا صديقي أظل أسأل: /من يلقي بنا دائماً إلى آخر الخط/ حيث الظلام، حيث الضواحي /لفظتنا مدينة الأغنياء/ نحن الخراب. ص 47.

يحتفي سعدي بأزقة طنجة ومقاهيها وبحرها ورطوبتها، وفتياتها الملتحفات، ويجد فيها صورة البصرة المشرقية العراقية التي يحن إليها، ويراها نبعة الريحان، ويشتهي أن يخفف حنانها قسوة ليله وشظف عيشه، يقول:

يا نبعة الريحان حني/إنني أرنو إلى من جاورتني في دمي/ يا نبعة الريحان حني/ إنني الولهان حني/ الليل أقسى والحياة أشق إن لم تصطفيني أو تحني/ يا نبعة الريحان. ص 74.

وللأماكن حضورها القوي لدى الشاعر، ولها رائحتها التي ترافقه، ولها الذاكرة التي يحاول أن يسجل عليها أمنياته وهواجسه وشكواه، وهو يمنحها أريج القصائد وصفاء النغمات.

وطنجة توقظ فيه أمجاد الأجداد الذين قدموا من المشرق، وتركوا على رمل الشاطئ ومياه البحر وجنان الأندلس بصمات يصعب طمسها، ويعذبه حاضر تعس تنوء به بلاده بما يثقل الفؤاد ويقطعه، ويتركه تائهاً بين المدن والمحطات يبحث عما ضيع أو انكسر، فلا يعود بما يطفئ اللوعة.

لغة سعدي رقيقة منغمة ينتقيها بعناية، ويمزجها بمفردات يومية مألوفة تضفي على التراكيب نفحة محببة، مثل: الشارع الآن (يلصف) بالنور والناس والباعة الجائلين. فلفظة (يلصف) يومية مأنوسة تضفي على التركيب بهاء وبهجة، أو (نحن ملح الأرض) أحرار مغاربة، عبارة العقيدة المتقاعد الهاشمي الطود ساكن أصيلة. ص 76. وملح الأرض تركيب مقتبس من الإنجيل، لكنه غدا قولاً مأثوراً في مشرق أرض العرب ومغربها، أو (سوف تلتم الخيوط). ص 68، فمفردة (تلتم) يومية مأنوسة تمنح التركيب حركة وألفة، أو (أي رياح دائخة دفعتني عبر الباب الضيق في حانة إزميرالدا؟. ص 61، رياح دائخة مفردة مأنوسة يومية لطيفة تضفي على الحركة والمشهد مسحة طيبة.

هل اختار سعدي يوسف مدينة طنجة بحثاً عن مخطوطة ضائعة تحوي أخباراً موثوقة تتعلق بمراحل الإعداد لحملة الأندلس؟ أو أنه اختارها في محاولة لاستعادة توازن مضعضع؟ وهل كانت زيارة طنجة للاستشفاء كما فعل جورج أورويل؟ أو أنها كانت طلباً لعزلة واعتكاف إبداعي كما فعل محمد شكري؟ وهل كانت الرحلة لمحاورة الأماكن الحميمة التي استودعها الأجداد المشارقة أسرارهم وخططهم واحتجاجاتهم وكل ما هو مسكوت عنه إلى أيامنا؟

قد نتوهم أن مقطوعات سعدي تشي بقصر نفس شعري، أو بموضوعات ذات طابع مباشر، أقرب إلى اليوميات أو الذكريات الحميمة، لكن براعة الشاعر في أن يكثف هموم الحاضر في هذه المقطوعات، وأن يصور محنة المبدع في

أزمنة التعمية والعنف والحصار، مستخدماً المفارقة حيناً والإيقاع العذب تارة، وكأن المقطوعات المكتوبة لمديح طنجة أشبه بقصيدة طويلة من مقاطع عديدة، يحتفي الشاعر عبرها بمكان أليف، ويغني للرمل والبحر والحدائق وللناس الطيبين الأحرار، ويناجي الحجارة والشوارع والنوارس، ويمتع بصره بألوان الغروب المدوخة.

وتشف قصيدة سعدي عن براعة منشد رحالة يذكرنا بتروبادور إسباني جوال، لديه معرفة واسعة بأسماء الأماكن وأسرار العشق، ويغني مدينة كانت محطة وملاذاً ومعشوقة تحير عاشقيها، ولكنها لا تخيب أمل من يصدقها الحب.

□□

ماذا يعني النموذج الإدراكي؟

□ ياسين سليماني *

يمكننا أن نقرّ ابتداءً أنّ ما قدمه الدكتور عبد الوهاب المسيري في كتابه الماتع "رحلتي الفكرية في البذور والجذور والثمار" ليس سيرة ذاتية تتناول تفاصيل حياته طفلاً ويافعاً ثم شاباً وكهلاً، ولكنّها سيرة "عقل" في تكوّنه وتأثّره وتأثيراته، ولذلك فلا غرو أن تكون هذه السيرة كما سماها "غير ذاتية، غير موضوعية"، يريد أن يقدم نموذجاً جديداً في كتابة السير "تترجم" للمعرفة وللعلم وتتحيز لهما أكثر مما تترجم للذات وتتحيّز لها، وطالب العلم محتاج في تكوينه إلى النموذج الأول أكثر من الثاني. ومن هذا المنطلق فالمطّلع على الكتاب يستوعب المشروع الفكري للدكتور المسيري ملخّصاً ومبسّطاً، وهذه هي الإضافة الكبرى التي قدّمتها هذه السيرة للقارئ العربي. يضاف إلى ذلك القدرة الهائلة للمفكر في توظيف الأفكار وتطبيقها على الحياة العامة، ما يعني أن هذا الفكر ليس منعزلاً عن الواقع المعيش، ولكنه منه وإليه، وهو ما يبدو جلياً في فكرة النموذج الإدراكي الذي ظهر في عدد غير قليل من أعماله.

يقول الكاتب: "كلّ بلد انتقلت إليه كان يمثّل لحظات تاريخية وحضارية، الواحدة مختلفة عن الأخرى على الرغم من تزامنها، وكان عليّ أن أفسّر كلّ لحظة لنفسي وأن أبحث عن نوع من الوحدة وراء التنوّع وإلاّ لأدركت الواقع كمجموعة من التفاصيل المتناثرة وأصبحت بالجنون، أو لسقطت في التلقّي السطحي للأمور.. وفي محاولة التفسير هذه، تعزّزت فكرة "النموذج" كأداة تحليلية.

- **النموذج الإدراكي:**

توصّل المسيري إلى فكرة "النموذج" هذه بعد رفضه لما يسميه بالموضوعية الفوتوغرافية التي هي في رأيه "نموذج تحليلي يذهب إلى أن المعرفة عملية تراكمية تتكوّن من التقاط أكبر قدر ممكن من تفاصيل الواقع المادي كما هو تقريباً بصورة فوتوغرافية وإدراجها في البحث أو

---

* مترجم وباحث من الجزائر.

الدراسة دون ربط بين المعلومات ودون محاولة تجريد أنماط منها".

إذ ليس المهم في الفلسفة المسيرية المعلومة كموجود على الواقع أو في الذهن، فوجودها هذا بحشرها في تراكيب وصيغ مشتتة غير متناسقة ولا مرتبطة بعضها ببعض، يعني جمعاً وتلفيقاً من دون مسوغ شامل وخيط يربط حبات العقد ويمنعها من التناثر، ولكن المهم عنده هو النموذج الإدراكي الكامن وراءها. فإن كان العقل الذي يتلقى المعلومة ويصففها بطريقة شبه آلية هو عقل سلبي مرجعيته النهائية هي الواقع المادي كما هو، تماماً مثل الكاميرا، فإن العقل الإيجابي هو القادر على الاكتفاء برصد التفاصيل والموضوعات، فيقوم بالربط بين الأفكار المختلفة وإعادة تركيبها داخل منظومة محددة تتسم بقدر من التجريد والاتساق الداخلي. وهذا هو الفرق بين الفكر والأفكار، الأول منسجم داخل وحدة، والآخر مشتت لا تجمعه تلك الوحدة.

فالنموذج الإدراكي هو الاختيار الذي تبناه المسيري حتمية تواكب رفضه الموضوعية الفوتوغرافية وفكرة العقل السلبي، وهو من أهم التحولات في حياته الفكرية بخصوص رؤيته لعقل الإنسان وعلاقته بالواقع المادي، وهو كما يتحدث عنه الرجل "أداة تحليلية تيسر عملية الرؤية الكلية للظواهر والأفكار والربط بين العديد من التفاصيل والموضوعات التي تبدو وكأنها لا علاقة للواحد منها بالآخر والربط بين مستويات الواقع المختلفة: العام والخاص، والمجرد والمتعيّن والموضوعي والذاتي "بتحديد آخر يقول المسيري إنّ النموذج المعرفي هو "أداة تجعلني أتجاوز الرصد المباشر والموضوعية المادية المتلقية دون السقوط في الذاتية، أداة يمكننا أن نحيط بتركيبة الواقع والظاهرة الإنسانية". أو بتعريف آخر هو "بنية تصورية أو خريطة معرفية يجردها عقل الإنسان بشكل واعٍ أو غير واعٍ من كمّ هائل من العلاقات والتفاصيل والحقائق الموضوعية، فهو يستبعد بعضها بحسبانها غير دالّة من وجهة نظره ويستبقي البعض الآخر، ثم يربط بينها وينسقها تنسيقاً خاصاً، ويجرّد منها نمطاً عاماً.

يعترف الدكتور المسيري أن قراءاته لأعمال عالم الاجتماع والاقتصاد الألماني ماكس فيبر ومواطنه رينيه ويليك، وكذا كتابات الناقد الأمريكي ماير أبرامز، وخصوصيتها أنها "تبحث دائماً عن وحدة ما وراء التفاصيل الفكرية والنقدية"، يسّرت له التوصّل إلى فكرة النماذج، هذا بالإضافة إلى دراسته لكتابات أصحاب المدرسة البنيوية (ليفي شتراوس، رولان بارت، وغيرهما) والتي يصفها بأنها "مملّة مجرّدة طويلة تقول أبسط الأمور بأعقد الطرق" لكنّ القاسم المشترك بين هذه الكتابات "أنها تحاول أن تدرك الوحدة الكامنة خلف التنوع والتفاصيل".

- **أمثلة النموذج الإدراكي:**

يمكن توضيح هذا المفهوم بإعطاء نماذج أو ضرب أمثلة تبسيطية، والدكتور المسيري في مختلف كتبه ولع بضرب الأمثلة، لإيصال الأفكار العميقة إلى أكبر قدر من الناس، وبكلمات المسيري نفسه فكتاباته تقول "أعقد المسائل بأبسط الطرق" هذا إذا استخدمنا عكس ما تقوله البنيوية التي ذكرناها في الفقرة الماضية، ومن ثمة يكون التلقي صحيحاً كما أراد له صاحبه، وفي مفهوم النموذج المعرفي أو الإدراكي يعطي المسيري مثالين، أولهما يمكن أن نسميه "مرض الابن" والآخر "الرائحة الجميلة" وهما مثالان من واقع حياة الرجل يأتي بهما للاستدلال على ما ذهب إليه.

يقول المسيري: "كنت في منزلي في الولايات المتحدة وكانت زوجتي في إنجلترا... وفجأة انتابني شك عميق في أنّ ابني الصغير مريض، فقست درجة حرارته وبالفعل وجدتها مرتفعة فاتصلت على الفور بالطبيب لأحدّد موعداً معه فسألتني الممرضة عن زوجتي فأخبرتها أنها في إنجلترا ولم أجد أي علاقة بين سؤالها والموقف الحرج الذي وجدت نفسي فيه، فطلبت مني بحزم أن أضع السماعة وأقيس درجة حرارته مرة أخرى، وحينما فعلت وجدت أن حرارته عادية، فاتصلت بالممرضة لأخبرها بأنّ كل شيء على ما يرام. فضحكت الممرضة وقالت: "إنك لا شك من الصنف الذي يتّهم زوجته بالقلق المفرط على الأولاد "(والدكتور المسيري يسمّي زوجته رئيسة اللجنة العليا للقلق)، وعندما اعترف الرجل بذلك للممرضة أخبرته "بأنّ هذا نمط (أي نموذج) سائد".

تحليل هذا الموقف وربطه بفكرة النموذج يكون بهذه الطريقة: في غياب الزوجة تسيطر على الزوج النماذج الإدراكية التي تسيطر في العادة على زوجته فهو يحل محلها وظيفياً، ويتمّ كل هذا من دون وعي منه، لذلك فالممرضة في هذا المثال عندما سألت عن زوجته وعرفت بغيابها ازدادت يقيناً أنها "حالة قلق وظيفي أو نماذجي".

هذه الحالة تكون غير واعية حيث يقع الإنسان في براثنها من غير أن يدري، فالزوج يقلق "نيابة" عن زوجته، وهذا يبيّن مدى قوة النموذج.

كما يمكن شرح فكرة النموذج وتسلّطه على الذات من دون وعي، من خلال إيراد المثال الآخر: وهو مثال طريف يفسّر النموذج الإدراكي وكيف يخرج الإنسان من تلقي الوقائع بطرق عشوائية لا صلة للواحدة منها بالأخرى، أو تفسيرها تفسيراً خاطئاً، إلى إدراك الوحدة الكامنة وراءها:

كان الدكتور المسيري يسير في مطار نيويورك فأوقفته سيدة لتقول له: "رائحتك جميلة للغاية"، ثم تلعثمت وارتبكت وغادرت بسرعة، وبعدها في أحد الفنادق بواشنطن التقى سيدةً مسؤولة عن الاستقبال فقالت له: "د. المسيري، إن رائحتك جميلة للغاية"، ثم تلعثمت وانتابها الخجل هي الأخرى.

يقول الدكتور المسيري مازحاً إن الأوهام بدأت تساوره بأن سحره لا يقاوم، بدليل تكرار الموقف غير مرة، غير أن المرة الثالثة أظهرت السبب الحقيقي الذي يفسر هذا الأمر:

فعندما كان الرجل يتناول طعام الإفطار مع صديقه المؤرخ كافين رايلي وقرينته قالت زوجته: "رائحتك جميلة للغاية" فتوقّف مباشرة وحكى لهما ما حدث في المطار والفندق، وقال إنه اشترى العطر (وسمّى لها نوعه) مع زوجها رايلي وهو من العطر الرخيص دفع فيه بضعة دولارات. وكان رد المرأة أن ضحكت وقالت: "إن السيدات اللواتي عبّرن عن إعجابهنّ بعطرك، لا شكّ أنّهنّ فوق الأربعين، وهذا العطر هو تقريباً العطر الوحيد الذي كان متاحاً في الستينيات وكان آباؤهنّ يضعن هذا العطر ومن ثمّ فهو يذكّرهنّ بطفولتهنّ".

هذه الفكرة في روايتها تفسّر فكرة النموذج وكيف أننا يمكن أن نسيء فهم الوقائع، وكيف تتغير الرؤية تماماً بعد معرفة السبب الكامن وراء الأحداث والذي - كما يقول المسيري - يعطيها الوحدة والمعنى.

فالمثال السابق قبل أن يفسّر بطريقة النموذج الإدراكي يمكن تلقّيه على أنه "تفاصيل متناثرة غير مفهومة" أو أن يفرض عليه تصور قاصر، كما فهم المسيري كلام السيدتين على أن سحره لا يقاوم، وكل من التلقي الأول والآخر خاطئ لا

يفسر الواقعة كما ينبغي ولا يعطيها مدلولاً حقيقياً يمكن الأخذ به.

في إمكاننا إيراد مثال آخر غير المثالين السابقين المأخوذين من الحياة المباشرة للدكتور المسيري وكيف نظر إليها، والمثال الجديد يشرح أيضاً فكرة النموذج الإدراكي فإذا أخذنا الحديثين المرويين عن النبي: حديث المرأة التي دخلت النار في هرة، لأنها حبستها فلا هي أطعمتها ولا تركتها تأكل من خشاش الأرض، وحديث الرجل الذي وجد كلباً شديد العطش فنزل البئر وملأ خفه بالماء وسقاه، فشكر الله صنيعه وغفر له، فيمكن القول على مستوى تجريدي بسيط مباشر إن الحديثين يوصيان بالرفق بالحيوان (وهذا تفسير وعظي أخلاقي)، ولكن من خلال عملية تجريد متعلقة يصبح الرجل والمرأة فاعلين ورمز الإنسان الفاعل هو مركز الكون (فالفاعل أعلى من المفعول به) ويصبح الإنسان هو الكائن المستخلف الذي يجب أن يعمر الأرض (وهي إجابة أكثر تفسيرية من الإجابة المباشرة التي لا ترى في الحديثين سوى الجانب الوعظي).

- **أهمية النموذج**

في دراسته الموسومة بـ "اللغة والمجاز بين التوحيد ووحدة الوجود"، يدافع المسيري عن النموذج المعرفي بوصفه طريقة في الفهم الواعي للصلات المحتملة بين الظواهر المتشابهة أو غير المتشابهة. فالإنسان ليس خاملاً، يتلقى عقله الواقع بشكل سلبي ويسجّله بشكل مباشر (موضوعية فوتوغرافية) وإنما هو مبدع خلّاق يعيد صياغة الواقع من خلال النماذج، حتى في أثناء أبسط عمليات الإدراك، لذلك فكما يقول المسيري فإن الإدراك هو ذاته عملية تفسير.

لقد أكّد المسيري فكرة النماذج إلا أن ذلك لم يمنعه من تأكيد ضرورة التعامل معها بالاحتراز الكافي "على اعتبار أن النموذج المجرد ليس هو في ذاته الواقع المتعيّن، فالأخير دائماً أكثر تركيباً وثراء من أي نموذج يصاغ له، ومع ذلك فإنه لا ينبغي أن نفرّط في هذه الأداة التحليلية الهامة، فنحن في واقع الأمر لا يمكن أن نتعامل مع الواقع إلا من خلال نماذج ذهنية نُبقي ونستبعد.

إن فكرة النموذج الإدراكي لها مقدرة تفسيرية لظواهر الواقع، وعلى الرغم من أنه بنية تصورية كما عرفناها سابقاً إلا أن من الممكن اختباره لاكتشاف مقدرته التفسيرية والتصنيفية. وهكذا، إن تمكن النموذج من تفسير جوانب أشمل وأوسع من الواقع، بحيث يفوق ما تفسره النماذج الأخرى فهو "أكثر تفسيرية" منها، وهي من ثمَّ "أقل تفسيرية" منه.

و"الأكثر تفسيرية" و"الأقل تفسيرية" في فكر عبد الوهاب المسيري تحلّان محلّ "الموضوعي" و"الذاتي"، لأنهما تؤكدان دور العقل الإنساني، وتستعيدان البعد الاجتهادي المتواصل الذي لا ينتهي في عملية رصد الواقع، وهذا على عكس "موضوعي" و"ذاتي" اللتين تدوران في إطار الموضوعية السلبية المتلقية.

فالباحث الذي يدّعي "الموضوعية" يزعم أن رؤيته هي التي "تصوّر الواقع بدقة، على عكس الرؤى الأخرى "التي هي رؤى "ذاتية" تعكس أهواء صاحبها. أما الذي يقول "أكثر تفسيرية" فهو يعني أن عمله هو اجتهاد يرى أنه يفسر الواقع أفضل ممّا سواه، مع الإشارة إلى ضرورة اختبار ما توصّل إليه لبيان صدقه من زيفه.

هوامش:

1 ــ عبد الوهاب المسيري، رحلتي الفكرية، دار الشروق، القاهرة، ط 2001، 1، ص ص 357 ـ 280.

2 ــ سعيد شبار، مقال: موسوعة اليهود واليهودية والصهيونية، مجلة إسلامية المعرفة، العدد 27، شتاء، 2001، ص 172.

3 ـ شريف عبد الرحمن، مقال: الصهيونية والحضارة الغربية، قراءة في كتاب لعبد الوهاب المسيري، مجلة إسلامية المعرفة، العدد 37 ـ 38، صيف ـ خريف 2004، ص 251.

4 ـ عبد الوهاب المسيري: اللغة والمجاز بين التوحيد ووحدة الوجود. دار الشروق، ط1، 2002.

5 ـ عبد الوهاب المسيري، في أهمية الدرس المعرفي، مجلة إسلامية المعرفة، العدد 20، ربيع 2000، ص 124.

□□

عبد الكريم الخـــــيّر
قراءات في رواية
(قانون مريم) للكاتبة كلاديس مطر

□ عبد الكريم الخيّر *

عندما يمسك الفنان بناصية الإبداع، يمنح من ذاته ووجدانه أروع اللوحات، وعندما يمتلك الكاتب مخزوناً ثرّاً من التاريخ والفهم الحقيقي لمسارات السياسة ولعبة الأمم، يقدم الرؤية الصائبة، وعندما يفتح الأديب قلبه وذاكرته لجراح أمته وأنين شعبه ويملأ ريشته بمداد المشاعر الصادقة ونسغ الروح المكلومة، يعزف بقيثارة قلبه نشيد الوطن وحكاية الكفاح المرير مستمداً من وهج وطنيته وصدق انتمائه وسلامة لغته ورشاقة أسلوبه كل مقومات العمل الإبداعي ليقدم المفيد والممتع بكل موضوعية وصدق.

هذا بعض ما نكتشفه من القراءة الأولى لرواية (قانون مريم) للكاتبة كلاديس مطر. الرواية من 144 صفحة من القطع المتوسط أضف إليها خمس عشرة صفحة ملحقات تاريخية وجغرافية تغني الذاكرة وتلون الذائقة الأدبية بتراب الأرض وعبق الطبيعة ورائحة الأجداد.

والرواية ميدان لصراع المشاعر المحتدمة بين قلبين عاشقين يحمل كل منهما رؤية خاصة للتاريخ والسياسة والانتماء، تمتزج وتتصارع لتقدم في النهاية لوحة صادقة لحقبة من تاريخ سورية وكفاحها الدائم المرهق.

بدأت الرواية من لحظة لقاء مريم بطلة الرواية حازماً الشاب القادم من بيروت ليقدم التعازي بأحد أصدقائه، أو قل هكذا بدأت الكاتبة روايتها التي تأخذك إلى عصور موغلة في التاريخ، تاريخ سورية الساحلية من أوغاريت شمال اللاذقية إلى رأس الناقورة في جنوب لبنان الساحلي.

حبٌّ جارف من حازم الذي يؤكد دور القدر الكبير في شؤون الناس حتى الصغيرة كما يؤكد أنه كان منذ ثلاثمئة سنة بطريركاً في مقاطعة فرنسية، كما يؤكد أن القديسة المناضلة جان دارك أرته وجه حبيبته على صفحة غيمة فعاشت هذه الصورة في أحشاء مخيلته حتى

رآها حقيقة في جلسة العزاء هذه، فأكمل حياة حبه القديم الجديد بانسيابية عاصفة ..!

هكذا إذاً هذا المحارب الميليشوي والمحلل السياسي العامل في جريدة النهار البيروتية، يجمع بين حزبيته المتعصبة حتى الموت وبين روحه الرومانسية الراحلة في عالم الغيبيات لمئات السنين الماضية...!

أما مريم الجميلة الهادئة في عقدها الرابع فهي متمسكة بتوازنها العقلاني بين مشاعرها وقناعاتها، بين حبٍ أعجبها وفكرٍ تلتزمه، بين دينٍ تحمله ووطنٍ تؤمن به، تنطلق بصفائها المريمي الهادئ إلى سوريتها الكبيرة التي تعشق من دون حدود ولا حتى حواجز.

ببساطة يقدم حازم لحبيبته فرصة العمل والشهرة عبر نشر مقالاتها الأدبية في صحيفة النهار المتحاملة على سورية وطنها الأم فاتحاً أمامها باب الدخول إلى عالمه السياسي تماماً كما حدث معه.. (**وكان هذا مدخل حازم من غير أن يعلنه، لقد رأيت بريق عينيه يلمع كل غفلة وهو يشرح وجهة نظره بحماسة على التلفاز، هذا الحالم المؤمن، هذا المتقمص، هذا البطريرك الفرنسي القديم بثوب صحفي لبناني معاصر، هذا العاشق القدري لامرأة سورية بأمر من قديسة رآها في الحلم وهذا الطفل المتمرد الحنون..**). ص12

ثمة فوارق أصبحت تميز بين اللبنانيين والسوريين، فعلى رغم خروجهم جميعاً من رحم سوريا العريقة وتحدُّرهم من أصلاب أجدادهم الفينيقيين منذ آلاف السنين إلا أن السياسات مزّقتهم أرضاً، وفرقتهم ثقافة، وطبعت كل بلدة أو حارة أو عائلة بطباع خاصة تماماً كما يسم شيوخ العشائر قطعانهم بمياسم خاصة تؤكد ملكيتها وتابعيتها. فدستور لبنان يُطَبَّق بشكلٍ يختلف عن توءَمِهِ الدستور السوري؛ لأن الشيوخ هنا انفتحوا على الآخرين، في حين ظل الشيوخ هناك يقيمون ستائر سوداء تحد من رؤية أتباعهم لما وراء هذه الستائر، فاللبناني أكثر قدرة على التعاطي مع الديمقراطية وأكثر انفتاحاً على التحرر الاجتماعي واندماجاً مع الحياة المرحة وهو كما نقول عنه في سورية (قطّاف ورد شمّام هوا)، (عيّيش).

وعلى رغم اختلاف تفسير هذا الواقع واختلاف نظرتنا إليه إلا أنني تقول الكاتبة: (كنت أحب لبنان من دون أن أفكر لماذا أحبه...) كانت تشعر بقربه جغرافياً وروحياً...

في لبنان الحياة بالألوان مبهجة، أما في اللاذقية فما زالت (أبيض وأسود)، تتابع الكاتبة (**أما اليوم فقد انعكست الصورة، فلم أعد أتصور العيش ولا التمتع بالحياة خارج سوريا، فما يتطلع إليه وجداني بدأت أعثر عليه اليوم فيها**)، تماماً كما ينظر حازم اللبناني بغرور إلى لبنان. ص13 -14. إنها مرحلة الوعي لدى الكاتبة، لتفصح عن مشاعرها الوطنية الملتزمة، وهذا ما يؤكده حوار العاشقين وهما يخوضان في السياسة دفاعاً عن الحب الجنين في أحشائهما.

اختصر حازم وجهة نظره بقوله (..**ما زلت أسمع نشيد الثورة، حتى إني أشم رائحة شيء قادم، تطلعي حولك، إنه الخوف نفسه، هناك سوء فهم كبير في تعريف كلمة وطن وولاء، الحب لا يكون بالتستر على العيوب وإنما بكشفها والشفاء منها مرة واحدة إلى الأبد**). ص 16 -17. ويتابع مجسداً رؤية الكاتبة وقد تكون الحقيقة: (**لن يحدث شيء في أي من بلدينا دون أن يصيب الآخر، هذا قضاء وقدر..**) وهنا تتجلى لنا رؤية الكاتبة الوطنية بعيدة النظرة وطنية الشعور.

(.. كانت بيروت تنتقل من حضن لآخر، روم وعرب، صليبيون ومماليك، عثمانيون وأوروبيون، حتى امتلأت بدور العبادة والقيساريات والشعر والأدب، لم تكن بيروت عاهرة لكنها كانت مغلوبة على أمرها بسبب هشاشتها وجمالها، كأنثى لا حول لها ولا قوة، إنها مغرية وتوحي بالفتنة القاتلة المذنبة...). ص19

هكذا ببساطة واختصار تعرفنا الكاتبة بمدينة بيروت مدينة بطلها، مدينتها وعشقها على رغم ما مرّت به هذه المدينة من مصانع صهرتها مرات ومرات، وأعادت تشكيلها من جديد. أما هوية الكاتبة فأوسع من أن نعرفها بكلمات ونحتاج إلى كثير من الأسفار لنعرفها تعريفاً تامّاً، إنها كما تقول هنا - بحوارية بين بطلي الرواية حازم ومريم - ملقية بعض الضوء على خطيبها وعلى قناعتها: **(... كان يبحث عن حلفاء طيفيين في هذه الرموز والصور (صلبان، أيقونات، مريم، مار شربل...) بينما كنت قد انتصرت انتصاراً ساحقاً على فكرة الحليف، كان يعلق على حديثي مبتسماً وهو يمسك صليبه (حبيبتي لم يكن الإيمان يوماً سبباً في مشكلة) فأردّ عليه (لكن الدين نعم) باختصار لقد كنا نشبه أنا وهو حصيرة القش متجانسين متشابكين ومنفصلين في آن).** ص22 -23

بهذا الوضوح والإيجاز نستطيع قراءة أعماق الروائية بصدق وموضوعية، إنها مؤمنة من دون تعصّب، مريمية حقّاً بصفائها وصدقها وتسامحها.

***

وعندما ترجع بنا الكاتبة إلى حروب 1860م تتجلى وطنيتها وحيادها وفهمها العميق للأحداث، فهذه الحروب الشرسة كانت ظاهرياً بين دروز المنطقة ومسيحييها، أما الحقيقة فكانت المصالح الأوروبية تكمن وراءها وشيطان الفتنة العثماني ينفخ في كيرها... وبعد أن أزهقت أرواح الآلاف من شعب المنطقة الذي جعلوه وقوداً لحروبهم القذرة، وهجّروا مئات العائلات من مساقط رأسها إلى مكامن أمنها المنتشرة عبر الأرض السورية ومنهم أسلاف مريم النازحون من بيروت إلى اللاذقية حيث كانت البلاد مفتوحة بعضها على بعض والحدود الجغرافية واهية، بينما الحدود الدينية متجذرة وهذا بفعل قانون الطرف الثالث الكامن وراء أي خلاف بين فريقين.. وهكذا اختبأ اللبنانيون وراء رموزهم، وفقدوا الثقة فيما بينهم. وأخيراً ألغى الطرف الثالث (العثمانيون) كل التقسيمات الإدارية في البلاد السورية، وعادت سورية الطبيعية كلها ولاية واحدة مركزها مدينة دمشق، وعادت بيروت إلى حضن دمشق مرة أخرى..

الصراع الفكري بين حازم ومريم يظل محتدماً ويتجاوز مشاعر الحب، فبينما هو يصرّ على لبنانيته الضيقة تؤكد هي سوريتها المنفتحة حقيقة تاريخية لا تقبل الجدل حتى لو أجاب حبيبها بانفعال:

- مريم.. هذا التفكير السوري القومي لا أريد أن أسمعه بعد الآن.

- أنا أتحدث عن واقع الحال البسيط.

- واقع الحال أننا بلدان كاملان.. ندان، تفصل بيننا حدود دولية وتجمعنا اللغة، انسي كل الماضي ومآسيه، المشكلة يا حبيبتي أنني معتاد على الحرية وأنت لا.. ص27 -28.

(فكرت كثيراً بما يريد اللبناني وما يريد السوري، لقد أتعبتني قراءة التاريخ، نحن نحب جلادينا، نعشقهم ونفديهم بالروح والدم، وحين يرحلون نبول فوق قبورهم، إننا صنّاع الخرافة،

وحين تنهار تماثيلهم تنهال عليها ضرباً وبصاقاً..، بهذا الوله تجاه أرضي والذي ينخر صدري كسوسة تأبى الرحيل، إن أرضي صليبي وتاريخي، ووشم الصلاة على جبيني، وحازم قضائي وقدري. هكذا تضع مريم قانونها وهي متمسكة به.

ليس الحب جديداً على مريم فقد جربته مرتين في بدء شبابها، أما الآن فهي جديدة على الحب لا تريده معطىً للشباب بحلته العشقية الانجذابية، إنما هو بحاجة لسنوات من النضج قادرة على التعاطي معه بعمق وجمال أكبر وكما في الحبّ كذلك في الدين والسياسة وكينونتي كأنثى). ص30

صورةٌ أخرى تقدمها الكاتبة لتعرّي هويات الآخرين، كمأمور نفوسٍ محترف، إنها صورة عبد السلام حموي صاحب دار النشر الشهير وحافظ التاريخ العريق، إنه محلل سياسي بارع، ليس له رموز دينية، سوري الجذور، لبناني الهوى والإقامة، لا يختبئ وراء أحلافٍ طيفية، بل يترك الله خارج حياته الخاصة ويعيش بحيادية وبحث عن المعرفة.

تذكر الكاتبة عنه حواراته المتلفزة مع حازم حبيب بطلتها، وكلاهما قطبان متناقضان ويحتدم النقاش حتى التعارك على شاشة التلفاز ويا لبهجة مدير الحوار بينهما.

... مريم التي كتبت عن مآسي العمال السوريين في لبنان فلم يعجب حبيبها، لكن عبد السلام نشر كتابها واضعاً صورة (الشغيلة) الشهيرة لمورللي على الغلاف. ص 35

... لقد تفتت سورية الطبيعية إلى غير رجعة، أما تعدد طوائفها فقد سهّل إنجاز مهمة التقسيم ص43، لكن ما يشغل حازم ويثيره فهو أن تكتب حبيبته السورية رواية عن العمال السوريين في لبنان.. وتجيبه مريم: إنهم مئات الآلاف في بلدك الذي لا يتجاوز عدد سكانه الخمسة ملايين، إنهم طبقة الآن، شريحة كاملة مندسة بوجع بينكم، عن ماذا أكتب إذاً، عن فراشات ليل بيروت؟. ص44

وهذا ما صنع شبه شرخ في جسد الحب الطري، أما أن يدخل غورو فاتحاً محتلاً مستعمراً عابراً لبنان إلى سورية لإسقاط حكومتها، راكلاً قبر صلاح الدين في جامع الأمويين، معلناً عودة الصليبيين من جديد لينتصر الصليب على الهلال فهذا ما يدخل الفرح إلى قلب البعض ومنهم حازم، في حين تراها مريم طعنةً مسمومة في قلب وطنها الذي قسّموه إلى مناطق حمراء وزرقاء توزّعها الإنكليز والفرنسيون، وأهدوا قدسها المقدس للصهاينة.

كيف تستطيع تقبل هذا التمثيل الهمجي وكيف تقنع حبيبها بأن من فعل ذلك وأقام لبنان الكبير على حساب سورية الممزقة ليس صديقاً ولا أماً حنوناً، إنه عدوٌّ حاقد استغلّ جهلنا وتشرذمنا الطائفي لينفذ غاياته بعيدة المرمى.

حبّذا لو نفهم ما تفعله غرائزنا الطائفية المحدودة بأوطاننا وما ستفعله مستقبلاً؟ إنه السلاح الذي يُشهر كلّما أرادوا قهرنا وإضعافنا.

ينفجر حازم ليجيب: لا تتطلعي إلى الصليب على صدري، لم أضعه أنا وإنما هي الحرب التي حفرته على صدور الجميع، الحرب الكافرة حفرت الصلبان والمصاحف على صدورنا، هذا ما تفعله حروب الجيران يا حبيبتي، تجعل الكل متمترساً وراء دينه، أصبحتُ متديناً مع الوقت ولم أكن كذلك أبداً، كنت أريد أن أحتفظ باسمي فقط، لم أكن منتمياً ولكن لم يكن هناك رجالٌ ونساء خارج السرب، في الحرب كنا جميعاً نحلق في أسرابنا المختلفة والمتشابكة، لم تكن هذه الحرب تشبه أحداً، ولكنها جعلتنا جميعاً نشبهها. ص49.

هكذا قدّمت الكاتبة رؤيتها للحرب القذرة وكلّ حرب يريدها الآخرون على أرضنا فنصبح نحن وقودها والضحايا تحت عناوين مختلفة، الدين، الطائفة، العشيرة، الأحزاب... التعصب الأعمى والجهل الكامن في أعماقنا.

* * *

الأوروبيون المتحضرون ادّعوا أنهم سيساعدون العرب وسورية في مقدمتهم على استقلالهم من الاحتلال التركي، على أن يقوم سكان البلاد بمساعدتهم في محاربة تركيا وحلفائها، وخاض السوريون مع الفرنسيين والإنكليز حروباً منهكة وضارية، وانتصر الحلفاء على دول المحور وجاء دور الوفاء بالعهود ومنح الاستقلال لسورية وعرب المشرق، لكن حرباً أشدّ ضراوة بدأت بين العرب (السوريين) وبين الحلفاء فقد اكتشف العرب أنهم انتقلوا من تحت الدلف إلى تحت المزراب، خرج الأتراك مدحورين ودخل الفرنجة مستعمرين، وبعد نضالٍ مرير أذعنت فرنسا لمطالب السوريين الثائرين وقررت منحهم استقلالهم، لكنها قطّعت أوصال بلادهم سوريا وخلقت دولاً جديدة لذرائع مختلفة.

استقلت سورية الصغرى واستقل لبنان الكبير، واستُقدم اليهود لإقامة دولتهم في فلسطين... وتختصر الكاتبة ما جرى بجملة، طارحةً السؤال الدائم (لكنني لم أعرف حتى هذه اللحظة مما استقل كلا البلدين، من فرنسا، أم من العروبة، أم من بعضهما البعض؟).

في عيد الحب عادةً يحتفل البيروتيون في الرابع عشر من شهر شباط فبراير، أما في عام 2005م فقد غيّر مقتل رفيق الحريري في قلب بيروت عادة البهجة بعيد الحب وألغى الحب، وظهرت الأحقاد واستعرت العداوات، وقبل معرفة القاتل وُجّهت التهمة إلى السوريين وحلفائهم من فريق لبنانيّ كبير بإشاراتٍ من الولايات المتحدة وفرنسا كانت تبثها منذ مدّة بضرورة رحيل الغرباء من لبنان وتعني السوريين أولاً والفلسطينيين من بعدهم.

لم يكن رفيق الحريري أول قتيل في لبنان فقد سبقه قبلَ عقود العديد من المسؤولين الرئيسيين إلى هذا المصير، فاغتيال رؤساء جمهورية وحكومات وكبار المسؤولين والمفكرين أصبح عادة في الشرق العربي ولبنان بخاصة، أما اغتيال الحريري في شارع السان جورج بانفجارٍ مُدَوٍّ ترك صدى عالياً ظل يتردد وما يزال، فرفيق الحريري هو الملياردير القادم من السعودية بعد الحروب الأهلية التي عصفت بلبنان وكان له دورٌ كبيرٌ في اتفاقية الطائف التي أنهت الحرب بمساعدة السوريين والسعوديين، ولمع نجمه بسرعة وتوهّج كبيرين، وتسلّم دفة الحكم في لبنان زعيماً لا ينازع، وبات يحلم مع أنصاره باختصار الزعامات السياسية في هذا البلد العجيب.

تخلق الحروب الأهلية عامة فوضى نفسية تستمر طويلاً في بنية البلد الديموغرافية، حيث ينقسم المتصارعون إلى أطراف متداخلة متناحرة تختلق الذرائع وتهيّج الغرائز سعياً وراء انتصارات شخصية ضيقة على حساب الشعب والوطن.

تقول الكاتبة على لسان بطلتها مريم **(حين قلت لحازم إن القوات اللبنانية كانت تحت تأثير إسرائيل، أجاب والأحزاب القومية واليسارية كانت تحت تأثير السوريين والفلسطينيين، وحين كنت أقول له إن الأحزاب المسيحية تقاتلت فيما بينها في المنطقة الشرقية لبيروت، كان يردّ إن أحزاب الحركة الوطنية تقاتلت فيما بينها في بيروت الغربية، كما اندلعت حرب المخيمات، وفي الجنوب لعلع الرصاص بين أمل وحزب الله،**

وروّعت شوارع طرابلس نزاعات مسلحة بين حركة التوحيد الإسلامية وبين الحزب الشيوعي والفصائل الفلسطينية...). ص59

والآن بعد مقتل الحريري أصبحت بيروت والمنطقة برمتها تنام فوق قنابل موقوتة، فالولايات المتحدة وفرنسا انتفضتا بكل حماس لاتهام سوريا، وراحوا يدفعون عملاءهم وأصدقاءهم للثورة ضد السوريين منادين باستقلال لبنان. هكذا قال شيراك رئيس فرنسا التي استعمرت لبنان وما زالت يريدها أن تستقلّ عن سوريا، ورأى كثير من اللبنانيين أن مصلحتهم تكمن في وقوفهم ضد السوريين مدفوعين بحقد دفين وإغراءات كثيرة من أوروبا ودول الخليج وحتى من إسرائيل، هؤلاء شكلوا فريق هجوم صارخ حمل اسم فريق 14 شباط، وعلا الصراخ والهياج من المراهقين الذين يلهثون وراء رموز سياسية مشبوهة، اختصرت كلّ مشكلات اللبنانيين وعداواتهم بالوجود السوري، وبدؤوا التنكيل بالعمال السوريين الذين ربطوا لقمة عيشهم بأحلام البرجوازية اللبنانية المتغطرسة ومشاريعها، حتى عبد الرحمن بواب بناية مريم وهو الكهل الضعيف القادم من أعماق البادية السورية ليكسب عيشه بعيداً عن أعين معارفه، ضُربَ وأهين وهُدّد بالقتل لا لشيء إلا فشّة غلّ حاقدة من دولته الشقيقة المحتمية بعسكرها، وهو لا علاقة له بالسياسة، لقد قدم مع الآلاف من العمال السوريين المسلمين للعمل في لبنان، فبعثت أعدادهم المتدفقة الرعب في قلوب الخائفين على التوازن الطائفي، وعلى رغم حاجتهم إليهم فهم لا يكنّون لهم إلا الحقد والاحتقار.

لقد أجمعت كل القوى المهيمنة في العالم وأتباعها وعملائها على إخراج السوريين بما يشبه الطرد المهين وسحل احتفالية ثلة ممن استغل دم الحريري وراح ينادي بالاستقلال والسيادة.

مرةً أخرى ندخل إلى أعماق الكاتبة من خلال تذكّر مريم بطلة الرواية لوالدها وشيمه الوطنية والإنسانية، فهي لا تذكر دلاله لها ولا بطولاته في مجالات شتى ولكن تركّز على مشاركته عمّاله الطعام، والإحسان لعائلاتهم وكيف كان متعلقاً بأهداب الأحلام التي تنشد وحدة سورية وإمكان عودة الأمور إلى نصابها الطبيعي ولو بالخطب والقصائد الحماسية أو بالوقوف الصامت على أرواح شهداء الوطن أو تحيةً للنشيد الوطني، فتقول: لقد رأيته يبكي مراراً أمام جملٍ مؤثرة لحكام برعوا في بيع بكارة الوطن بالجملة والمفرق.. أشكر الله أنه مات ولم يرَ أهوال وخيبات الأمة.. أما أنت يا حازم فكل ما عرفته هو أهوال الحرب الأهلية، والتشبث المفرط بالأيقونات وفكرة السيادة المشوهة وحب أتى مثل الصاعقة في غفلة من الزمن. ص73.

مريم لا يشدها زخرف بيروت الفاتنة والمليئة بالصرعات عندما يكون السلام والوئام مفقودين، مريم تحن إلى لاذقيتها السورية البسيطة حيث العيون الساهرة تجعلها تسير وحيدة في شوارع المدينة في منتصف الليل بكل طمأنينة، مريم تقول لقد تعلّمت درس الأمن باكراً، ولم أضعه أبداً في الكفّة الأخرى من الميزان مقابل الديموقراطية المنفلتة، لأن كفّتها لم ولن ترجح أبداً، أشعر أني سأبقى في مدينتي الصغيرة حرةً من دون قيد على عقلي، ليست المسيحية فريضة، لقد رأيت المسيح متمرداً على كلّ الإرث اليهودي وعلى نظرياته الفاشلة في الحبّ، وحين قال اترك كل شيء واتبعني لم أفهم أن علي أن أتبعه هو شخصياً وإنما هذا الشغف داخلي للحقيقة. هكذا فهمت علاقتي به

وبالدين، أتمسك بالحب وأهمل الباقي وحين أجد نفسي في أرضٍ هجرها الحب أسرج ناقتي وأرحل نافضةً الغبار... ص80.

هكذا تعبّر الكاتبة عن فهمها للدين، عن معرفتها للمسيح وحبها له، فالحب وحده يجعلنا ندرك الإيمان الحقيقي.

هذه الكاتبة لا تتخلى عن موضوعيتها وهي مؤمنة بقناعاتها، فعندما يكلمها الأب جوزيف تستمع له وإن كان لها آخر فهي كما تقول على لسان مريم، أنا أحاول أن أكون موضوعية دائماً.

ويجيبها الأب جوزيف: لم نكن نحن وأنتم – لبنانيين وسوريين – موضوعيين في فهمنا لبعضنا البعض... حين دخلت قوات الردع السورية إلى بيروت الشرقية ظنت دمشق أن المسيحيين سيرشون آلياتها العسكرية بالأرز، خصوصاً وأنها أتت لتردع الانفلاش الفلسطيني، هذا لم يحدث، كان صعباً علينا رؤية الحواجز السورية تفتش المارة وتطلب الهويات... كل شهور العسل بين لبنان وسورية أتت بعد زواج سريع فرضته الظروف، لم يقبل المسيحي أن يمارس العسكري السوري سلطته عليه حتى لو كان إلى جانبه، أنا أعترف لك أن نظرة المسيحي إلى عسكر سورية فيها الكثير من التعالي وهي نفس النظرة إلى العمال السوريين الذين كانوا يأتون بالآلاف ليعملوا بأراضينا، لم نتقبلهم كأصحاب سلطة ولو بسؤالٍ بسيط عن الهوية، ولم نكن نريد التعامل مع إسرائيل، كنّا أمام خيارين إما الفناء في الرقعة التي عُزلنا بها وأحاط بها سياج النار بينما نقاوم الفلسطيني الذي جاء ليعلن ثورته من هنا، أو اللجوء لطلب المساعدة من إسرائيل ففضلنا الخيار الثاني، أنا ذهبت على متن مركب من جونية إلى حيفا لاستحضار السلاح والذخيرة للدفاع عن سيادة الموارنة في لبنان.. في الحرب يا مريم لا يمكن الحفاظ على الإيديولوجيات، في الحرب كل شيء جائز.. هكذا نحن صديقان لدودان (الطائفية والعروبة).

وفي الكنيسة رأيت حازم مطأطئ الرأس للأيقونات، مغمض العينين يصلي بضراعة أمام الكأس المقدسة، إنه في مكانه الطبيعي ولكن من الجهة الأخرى للمذبح. ص119 -120.

مريم تفكر بألم، عندما نصبح زوجين ويرتبط اسمانا معاً، سيرتبط مصيري بمصير حازم، كما ستلغي حياته حياتي وأكون مجبرة على تبني آراء وتصرفات غير مقتنعة بها.. هرب عقلي ورحت أسترجع التاريخ، كيف كانت العلاقة دائماً بين بيروت ودمشق، حدودٌ مفتوحة وحياة مؤجلة لإشعار آخر. ص123.

وفجأةً يدخل جواد حياة مريم ليترك بصمته على صفحتها، لقد فهم بسرعة تناقض خلفيتي العاشقين، ووقف مع عبد السلام إلى جانب البطلة منذراً من فشل قصة غرام تنبت في أرض غير مناسبة، فأدلى بدلوه محذراً.

حين يموت الحب بين الشريكين يصبح نفخ الدواليب المثقوبة غير مجدٍ، لقد انكسرت الجرة بين بيروت ودمشق وكذلك بين حازم ومريم، خرجت مظاهرات حاشدة في بيروت تطالب بخروج السوريين، وردّت عليها مظاهرات مليونية أيضاً تشكر سورية على ما قدمته لحقن الدماء ولملمة الجراح في لبنان، اعترافاً بالجميل وتقديراً لضحايا السوريين، ولكن ما الفائدة والقلوب المنكسرة تغطي أسفلت ساحة الشهداء وكل لبنان، لقد حصل الطلاق وكان الانفجار مدوّياً، وتركت هذه النهاية المأساوية شروخاً عميقة في حياة العاشقين كما في العلاقة بين سورية ولبنان، ولكن مريم لن تنتظر خروجاً مشابهاً من حياة حازم.

لقد كانت الكاتبة موضوعية حتى في تصوير الحبّ عند بطلة الرواية، فهي مهرة عروب

لا تسلّم عنانها لفارسٍ مغرور ومدلل، ولا تستسلم لسوطه، لها هي الأخرى بوصلتها ورغباتها ومبادئها التي لا تساوم عليها.

في إحدى رسائلها المتبادلة مع جواد تقول: لقد انتهت علاقتي بحازم ولكنها لم تنته مع بيروت التي كنت أخاف عليها من علاقتي به، فعلاقتنا كانت ستشوهها أكثر، فالحب المنكوب يجعل علاقتنا بالوطن أبشع. ص142.

إن المعرفة التاريخية العميقة لسورية التي تحب وتريد، سورية الكبرى، سورية العروبة والحضارة والتاريخ، سورية الشعب بكل أطيافه وشرائحه عقائدياً وطبقياً وعادات وكذلك الوعي الجغرافي الذي تدركه الكاتبة جيداً وتختصرهما بكلمات معبرة، فالمدخل إلى الداخل السوري يمر عبر مجدل عنجر -وادي بردى أو البقاع -حمص، أما الساحل الفينيقي العريق من أنطاكية شمالاً إلى رفح جنوباً يجعل من لبنان شوكةً في الخاصرة السورية بكل المعاني الجغرافية والعاطفية.

لقد قدمت الكاتبة روايةً شمولية تحمل همومنا القومية وتضيء المشهد السياسي والاجتماعي الذي نعيشه، من خلال قصة حب تصور معاناته عندما يقع فريسة أمراض مجتمعه وبيئته المتخلفة المتناقضة، قدمت كل ذلك بأسلوبٍ رشيق غني بالألوان ولغةٍ سليمةٍ، فهي تنتقل من عذوبة السرد بخفة ظل محببة إلى حواريات علمانية دقيقة، تجعلنا نشارك أبطال الرواية مشاعرهم وانفعالاتهم، ونجحت الكاتبة بسبر أعماق أبطالها وتصوير نفسياتهم بصدقٍ وواقعية، ومزجت بين رؤيتها ككاتبةٍ مشاعر بطلتها مريم، كما ظهرت العلاقة الوطيدة القلبية بين الكاتبة وشخصية مريم البتول بنقائها وصدقها ومحبتها، بين مشاعرها الذاتية وبعدها الإنساني، ومن هنا عنونت روايتها (قانون مريم)، إنها رواية مميزة لكاتبة متميزة تستحق الشكر والتكريم.

* * *

□□

الصخر في رواية (صخرة الجولان) للدكتور علي عقلة عرسان

□ د. ممدوح أبو الوي *

مقدمة: يرى بعض النقّاد أن بدايات الرواية العربية تعود إلى عام 1870، إذ نشر في هذا العام سليم البستاني روايته التاريخية "الهيام في فتوح الشام"، على صفحات مجلة "الجنان" البيروتية. ويرى النقاد أن الرواية العربية استكملت شروطها الفنية في رواية "زينب" (1914) على يد محمد حسين هيكل، وفي رواية "الأجنحة المتكسرة" (1914) لجبران خليل جبران (1883 ـ 1931)، أما الرواية السورية، فيعود تاريخ بداية نضجها إلى رواية "نهم" (1937) لشكيب الجابري (1912 ـ 1996)، وأصدر الجابري رواية بعنوان "قدر يلهو" عام 1939 وروايات أخرى، مثل "قوس قزح" (1946) ولقد كتب قبل ذلك معروف الأرناؤوط (1892 ـ 1948) روايات تاريخية، منها :

رواية "سيد قريش" (1929)، ورواية "عمر بن الخطاب" (1936)، وتطورت الرواية في سوريا على يد حنا مينة (مواليد 1924)، والدكتور عبد السلام العجيلي، وعبد الكريم ناصيف.... وبلغت الرواية العربية مرتبة العالمية بفضل عبقرية نجيب محفوظ (1911 ـ 2006) الذي حاز جائزة نوبل للآداب عام 1988، وتشكل رواية "صخرة الجولان" (1982) للدكتور علي عقلة عرسان (مواليد 1949) محطةً بارزة في تاريخ الرواية العربية.

هموم بطل الرواية وآلامه:

محمد المسعود ـ بطل الرواية من قرية كحيل في محافظة درعا التي تقع إلى الشرق من قرية صيدا ـ بلدة الروائي والمسرحي والشاعر ورئيس اتحاد الكتاب العرب السابق، والأمين العام للأدباء العرب سابقاً الدكتور علي عقلة عرسان.

يتذكر محمد المسعود في الصفحة الأولى من الرواية أنه ترك زينب زوجته وأولاده الثلاثة في

قرية كحيل والتحق بالخدمة العسكرية الاحتياطية التي يؤديها على سفح الجبل - جبل الشيخ - وتعيش زوجته زينب في بيت من الحجر الأسود تتكأكأ حجارته بعضها على بعض كجسد هرم. ولا يختلف بيته عن بيوت القرية فكلها من الحجر الأسود ليست محكمة البنيان، ومع ذلك فهذا البيت الفقير هو كل ما يملك محمد المسعود، وتعيش زوجته وأطفاله فيه.

تعمل زوجته زينب حصّادة عند عمه جابر حتى تؤمن اللقمة وتؤمن المؤونة، ويتذكر محمد المسعود لحظة التحاقه بالخدمة العسكرية الاحتياطية، إذ لم يكن معه قرش واحد، يقيم أود أطفاله، أو يدفع غائلة الجوع عنهم وليس لديه أرض ولا أملاك أو أي مصدر رزق من أي نوع سوى تعبه(1).

يتكرر مشهد الحجارة في الرواية، تقريباً في كل صفحة، ففي الصفحة الأولى وقف محمد المسعود على سفح جبل، ويتذكر في الصفحة نفسها بيته من الحجر، وحجارته تتماسك ويستغرب كيف لا تتهدم، وحول بيته بيوت من الحجر الأسود ليست محكمة البيان(2)، كل ذلك في الصفحة الأولى، والعنوان "صخرة الجولان".

بيت من الصخر، قلوب من الصخر، صمود كالصخر، فصخرة الجولان رمز لصمود محمد المسعود الذي صمد بوجه الفقر والظلم الاجتماعي والظلم الدولي، وهناك صخرة في الجولان حقيقة، وهناك صمود الإنسان الذي لا يختلف عن صمود الحجارة، وكان محمد المسعود يتذكر قول والدته: "يا ولدي انتبه لنفسك.. الحجر لا يفهم ولا يرحم.. قد يكسرك ولا ينكسر.. الحجر..؟"(3) ويتذكر أن حجارة بيته تؤوي رؤوس أبنائه، وتتكرم حجارته السوداء بالتآلف والتعايش، وربما من أجل هؤلاء الأطفال(4).

يبدو أن الحجارة هنا ترمز إلى الوطن بكامله، ويرى محمد المسعود أن الحجر أهم أحياناً من الإنسان، وكان محمد المسعود يتذكر أمه ويتذكر قبرها، ويعود ويذكر الحجارة في الصفحة الخامسة عشرة، وفي الصفحة التاسعة عشرة، هناك صخرة حمت محمداً من رصاص العدو، إنها الأم الحنون التي حفظت حياته، وتتوالى أفكار محمد المسعود، فهو يفكر في زوجته زينب التي تعمل حصّادة، وتذهب قبيل أن تبزغ الشمس، ويشتد الحر تاركة أطفالها عند الجيران أو عند العجوز أم سليمان.

ويتذكر ابنه (زيد) الذي يحتاج إلى مصروف كي يسجل في المدرسة، وكذلك يحتاج ابنه سعيد وابنته فاطمة كل يوم على الأقل إلى خمسة قروش، لا يفكر محمد المسعود في نفسه بقدر ما يفكر في أسرته، وإنما يفكر في ابنيه زيد وسعيد وابنته فاطمة.

صورة زينب:

رسم الدكتور علي عقلة عرسان صورة واقعية لزينب العائدة من الحصاد وثوبها مغمس بالعرق، والتراب يكسوها من رأسها حتى أخمص قدميها، وفمها ممتلئ بالغبار، ولا يكاد وجهها يظهر من بين طبقات التراب المتراكمة عليه.

أطفالها كعصافير الدوري في العش، تفتح مناقيرها، وتزخر عند قدومها وتمد أعناقها، وتقدم لأطفالها لقمة خبز تدهنها بالزيت(5).

يعيش الفلاحون في كلّ مكان حياة قهر وفقر وذل، تشبه الصورة التي رسمها الدكتور علي عقلة عرسان لبطلة روايته صورة فلاحة روسية اسمها كاتيا، وهي بطلة رواية "أمر مألوف" للروائي الروسي فاسيلي بيلوف مواليد 1932، التي صدرت مؤخراً عن وزارة الثقافة

بدمشق عام 2006، كلتا البطلتين مكافحة وعاملة وصبورة، وكانتا على غير عادة الروسيات أنجبت تسعة أطفال.

ونعود إلى شخصية محمد المسعود في رواية "صخرة الجولان" فهو صخرة الجولان، هو عاش في بيت جدرانه من حجر، سقفه من حجر، والحياة قاسية فيه كالحجر، وسافر إلى الكويت ليعمل ويعيش، ودفع كل ما لديه لكي يتزوج، وترك زوجته وأنجبت في غيابه، وكان يعود إلى الوطن يرى زوجته ويتركها وتأتيه منها رسائل، فلم يحضر ولادة ابنيه وابنته.

هذه حال عدد كبير من أبناء الوطن يذهبون إلى الكويت وإلى الدول العربية النفطية الأخرى من أجل الحصول على لقمة العيش تاركين زوجاتهم وأطفالهم في قراهم، فكان محمد المسعود يرسل إلى أسرته مصروفها في كل شهر، وكان التاجر أحمد الحسن يستغل الفقراء.

شعر محمد المسعود أن الصخرة التي يحتمي بها ذات وجه يشبه وجه أمه، وفي وجه الصخرة غضون وشوق وقسوة خلفها الدهر، وكأن الصخرة تقول له: "لقد حميتك... وهذا واجبي... وقفت في وجه رصاص العدو.. ومنعته من الوصول إليك.. إني على ذلك لقادرة، ولكنني لا أستطيع أن أمنعه لولاك، من أن يطأ جبهتي، أنت أيضاً تحميني، وتمنعني منه، ولكني لك أنت موطئ قدم.. وستار أمان.. وقلب رؤوم.. وصدر حنون..... أنا أحميك وأنت تحميني.."(6).

وينظر محمد المسعود إلى الصخرة التي يحتمي بها وتحتمي به، التي اصطدمت بها يده، فيرى أنها خشنة مسننة، قد نخر الرصاص كل ضلع من ضلوعها إنها لا تتأوه، وكأنها تبتسم لمحمد المسعود، الذي يجد الحنان والمحبة في الحجر أكثر مما يجده في الإنسان الآخر، فالعصر عصر المزاودات، حتى أصبح فيه ما هو إنساني سراباً، فتجسد جوع الإنسان وتوقه إلى قيمة صادقة في إسباغ ذلك على الحجر. فشعر محمد المسعود في الجبل باللقاء الحقيقي بين جوهر الكون وجوهر الإنسان.

كان لمحمد المسعود صديق اسمه نزار الشاوي، يخدم معه في جبل الشيخ، وأطلق محمد المسعود عيارات نارية من مدفعه الرشاش نحو مصفحة العدو، وتلقت الصخرة التي أمام محمد المسعود رصاصات العدو(7). ومنعت الرصاص من الوصول إلى محمد ويقول عن نفسه: "إنني أيضاً الصخر المتجذر في مركز الكرة الأرضية... وأحسست أن الوطن بكل ما فيه... أرضه وصخره وأناسه... كلهم يقفون معي"(8) وشعر كأن زينب زوجته تهتف وتهيب به، الوطن أغلى من الأسرة، فإذا ذهب ذهبت. وهذا ليس كلام إذاعة بل هو الحقيقة.

وحقق محمد ونزار إصابات مباشرة، وشكرهما الضابط ويتذكر أولاده وهو يتناول العشاء ويخشى على أبنائه من الجوع، وهو أي محمد المسعود يدافع عن الوطن، أي يدافع عن أحمد الحسن وعن تجاربه وأرباحه، وأولاد محمد المسعود يتضورون من الجوع.

أما وجهة نظر التاجر أحمد الحسن فإنَّ الأسعار ترتفع في كل يوم ولذلك فهو لا يستطيع أن يقدم لعائلة محمد المسعود بعض الحاجات ديناً. أما إذا خسر محمد المسعود معركته فسيضطر أحمد الحسن أن يرحل بأمواله ويترك وطنه، لأنه يقف على القرش والقرش لا وطن له، وليس له مكان يثبت فيه، أو لا يعيش في سواه.

يحس محمد المسعود أنه مظلوم وظالم في الوقت نفسه، مظلوم لأنه لا يحصل على ما يقدمه لأطفاله، وظالم بحق أسرته لأنه أنجب أطفالاً، وهو عاجز عن إطعامهم وتقديم الكساء. هو

محمد المسعود الذي نخر حر الكويت عظامه، وهو الآن في جبل الشيخ يفترس خلايا جسده بطش الأعداء، وأخذ يشعر بقيمته، فلولا وجوده هنا لم استطاع أحمد الحسن التاجر أن يبيع ويشتري، إن أحمد الحسن في نظر الجندي محمد المسعود هو "نيرون وهولاكو وهتلر وبيغن وديان"(9)، ويتذكر زوجته ويشتهي رغيف قمح ساخن من يديها، يأكله على عتبة الفرن، أو يأخذه معه وهو يتوجه إلى الحقل، إنه الخبز الذي يتعب للحصول عليه، يزرع الفلاح القمح في تراب الحقول أيام الشتاء الباردة، ويجر مع ثيرانه المحراث الروماني القديم، وهو ما يسميه الفلاحون عود الحرث، وينتظر الفلاح حلول الصيف ليحصد ويدرس ويصنع الرغيف. إنها دورة الحياة.

ووجهت طائرات الفانتوم قنابلها إلى نزار الشاوي ومحمد المسعود وكانت نتيجة الضربات أن غمرت الأتربة نزار واستطاع محمد انتشاله من تحت التراب، أي أعاد إليه الحياة.

وفي أثناء المعركة يُحِسُّ محمد بحجارة داره تتراكض خرساء والحصى تتلاطم، ذاهلاً يريد أن يقول شيئاً أو يفعل شيئاً(10)..... وفي الصفحة نفسها نجد أن محمداً يقول: "وفجأةً أحسست بالصخرة التي ردت عني رصاص العدو مراراً، شعرت بها تصرخ وتستغيث: لا تتركني يا محمد..."(11).

ونقرأ في الصفحة نفسها "وأصبحت والرشاش والصخرة والخندق كياناً واحداً"(12) وشعرت بإرادتي تمتد يداً مرتاحة واثقة إلى الصخرة التي سلمت من الدنس لتهنئتها(13)، ويتحدث محمد المسعود مع الصخرة: "اعذروني إذا لم تستسيغوا كلام تلك الصخرة لي، أو فهمي لكلامها على هذا النحو، ففي ذلك الجبل كان التراب والصخر أكثر إحساساً بي من سائر الكائنات"(14) يقصد أن الصخر أكثر حناناً من البشر.

وقوع محمد المسعود في الأسر:

وفي الفصل الثاني يصل خبر من نزار الشاوي صديق محمد المسعود يخبر مختار قرية كحيل أن محمداً المسعود من بين المفقودين، وأنه ناضل نضالاً بطولياً، ووصل الخبر في يوم من أيام حزيران الحارة، عندما عادت زينب زوجة محمد المسعود من الحصاد، وكانت أمنية محمد المسعود أن يبني لأسرته بيتاً صغيراً ويشتري له ثلم أرض يزرعه ويأكل رغيفاً في أرضه من تعبه، وشعرت زينب بوحدتها، وضعفها فهي امرأة بلا زوج، والشرف في بلادنا أعظم كنز تحافظ عليه المرأة "غابت الإرادة التي كانت تجعل من حجارة البيت المتخاصرة بتضاد عجيب قوةً متآلفة حامية تبعث في القلب الاطمئنان"(15)، كان شعورها كأنما تهدم من حولها جدار، فأذهلها انكشافها بزواله، ووقع بصرها على عش السنونو، وشاهدت ربما أول مرة أماً رؤوفاً تحتضن صغارها في عش من القش بنته قشةً قشةً، رأت صغار السنونو تمد أعناقها من العش وتزقزق، والأم تقدم بمنقارها الطعام لتلك الصغار. وتتساءل زينب: أحقاً غاب محمد إلى الأبد؟ وكان وضعها أنها أرملة يخيفها، وعزاؤها ابنها زيد يمشي إلى جانبها. وفي الفصل الثالث يعرف القارئ أن محمداً المسعود وقع في الأسر، ويتذكر محمد المسعود وهو في المشفى جده وفقره واستغلال الباشوات أيام حكم الأتراك وظلمهم، ووالده في زمن الاحتلال الفرنسي، والآن وقد تغيرت الواجهات والتسميات والشعارات والمضمون واحد لم يتغير، فاستبدلوا اسم الإقطاعي باسم أكثر عصرية، تعب العامل اليوم لا يكفيه لمعيشة يومه، فالفقر أصبح أكثر

قساوة، فراتبه في الجيش عشرون ليرة، يرسل منها إلى أسرته خمس عشرة ليرة.

يصف محمد المسعود في الفصل الرابع أحواله في مشفى الأسر، فالممرضة لا تكلمه ويتذكر زوجته والأولاد وصديقه نزار الشاوي "والبيت والصخرة الحنونة"(16) وفي الصفحة نفسها نقرأ "وأنا أتراخى إلى جانب الصخرة"(17) ونجد قوله في الصفحة التالية: "والصخرة الأم التي ارتبطت بها"(18) ويتساءل: "والصخرة هل يقف على صدرها جندي عدو؟"(19) وعرف محمد المسعود أن ساقه اليمنى قد بترت وأخذ يفكر في مستقبله فهو يكره الحياة بلا عمل، العمل يساوي الحياة أو هو الحياة، وهو يكره أن يكون عالة على غيره ويكره البطالة، ولا يحب أن يكون موضع شفقة، وتستعيد ذاكرته "صورة للبيت ولحجارته المتخاصرة في تضاد عجيب والقائمة مع ذلك تحمي صغاري وتقيهم الحر والبرد وعيون الناس، ووجدت تلك الحجارة تخوض الآن معركة وفاء لي، ... وجرني الحجر إلى تذكر تلك الصخرة، تلك الأم الرؤوم من حجر الوطن، .. تلك الصخرة الأمّ... الجبل الذي يحتضن صخرتي العزيزة؟!"(20)، ويتابع "وفجأة قفزت من مكمنها صورة تلك الصخرة التي زرتها يوماً في "معلولا" كان معنا في الخدمة زميل مجند من هناك، وأصر على أن يعزمنا إلى داره، ذهبت يومها أنا ونزار، وبعد الغداء أخذنا لنزور صخرة قال إن حكايات تقول: هي عين قديسة تبكي حزناً على عذراء لقيت حادثاً مؤلماً... وتلاقت في قلبي صخور في الوطن ومن الوطن، صخور تبكي حزن الإنسان، وصخور تحميه وتدافع عنه، وصخور تستجير به.. وصخور من صلابة... وصخرة الجولان الحبيبة، زينب الحزينة وصخرة معلولا، تشابك الإنسان والأرض إلى درجة التفاعل العضوي التام"(21).

وفي الصفحات الأخيرة من الرواية، أو في الفصل الثاني عشر والأخير، فصل استجواب محمد المسعود في الأسر يقول: "وأنا صامت صلد أحدق فيه كأنني تلك الصخرة التي كانت شيئاً مني وأصبحت الآن أمامه شيئاً منها... ولم تغب عني الصخرة الأم التي حمتني وحميتها... وشعرت أنني والصخرة.؟؟؟ نتوحد وتجمعنا الذكرى نصبح قوةً قاهرة...(22)، ويقول المحقق عن محمد المسعود: "انقلب إلى صخرة صماء من صخور أرضه اللعينة"(23)، ويتابع محمد المسعود مخاطباً أهله: "أوصيكم بالصخرة الأم، صخرة الجولان"(24). وتتكرر كلمة صخرة الجولان في الصفحة التاسعة والستين بعد المئة أكثر من ثلاث مرات. لماذا تكررت كثيراً كلمة الصخرة والصخور والحجارة والبيت المبني من الحجارة، والقلوب المتحجرة؟ لأن النضال يحتاج إلى صمود رجل هو صخرة الجولان.

فالشخصية الأساسية محمد المسعود هو صخرة الجولان هو البطل الصامد الذي قهرته الحياة ومع هذا صمد وضحى بحياته في سبيل صخرة الجولان أي في سبيل الوطن وأبنائه.

موضوع الحب في رواية "صخرة الجولان"

الرواية رواية وطنية أولاً واجتماعية ثانياً، وذات بعد إنساني ثالثاً، فالحب هو أحد موضوعاتها ولكنه حب عفيف، ومحمد المسعود يحب وطنه بإخلاص منقطع النظير، ويقدم لوطنه عرقه ودمه، ويحب أسرته بإخلاص ويعشق زوجته زينب وابنه زيداً ويتألم لفقرهم متناسياً ذاته ووجعه وآلامه، وهو واحد من أبناء الوطن الذين عانوا نوعين من القهر: القهر الاجتماعي، ويجسده التاجر أحمد الحسن، وهو تاجر صغير، ولكن محمد المسعود لا يرى سواه من التجار والسماسرة، فيظن أن أحمد الحسن هو سبب

بعض مصائبه، ويتعرض لنوع آخر من القهر وهو القهر الخارجي المتمثل في الغزو الخارجي الذي في نهاية الرواية يسلب حياة محمد المسعود.

يقول الروائي الكولومبي غابرييل غارسيا ماركيز مواليد 1928 الذي حاز جائزة نوبل للآداب عام 1982: إن بعض الكتاب يحشرون في رواياتهم بعض المشاهد الجنسية من أجل تشويق القارئ، ابتعد الروائي الدكتور علي عقلة عرسان عن اتباع هذا النوع من التشويق، ومع هذا فالرواية شائقة لأن هناك عناصر أخرى للتشويق، ويأتي الصدق في مقدمتها، فالسرد في الرواية يأتي بطريقة صادقة، لأن الشخصية الأساسية هي شخصية واقعية، أبدعها الروائي من واقعه من قرية كحيل التي تقع إلى شرق قرية صيدا، البلدة التي ولد ونشأ فيها الدكتور الروائي، وتكاد تكون كحيل وصيدا بلدة واحدة، ومحمد المسعود يستشهد، فهو مسعود بشهادته وليس بحياته الشقية، أو أن الروائي أراد أن يسمي الأشخاص بعكس واقعهم على طريقة قدماء العرب، إذ كانوا يسمون الملدوغ سليماً.

وهناك شخصية أخرى هي أيضاً صخرة هي زينب الطاهرة الإنسانة العفيفة المخلصة التي تحصد لتطعم أبناءها، والتي لم تعرف الحياة الزوجية، فزوجها دائماً، بعيد عنها، وهي شخصية واقعية، فمئات النساء في وطننا يتحملن الوحدة من أجل الحفاظ على أطفالهن وأسرهن.

وإذا كانت الطهارة والنور والصمود صفة من صفات الناس البسطاء، فإنّ النذالة صفة الناس الذين لا يرون في الوطن إلا منبعاً للربح واستغلال الآخرين، من هؤلاء التاجر أحمد الحسن. ونتذكر هنا قوله تعالى: ﴿وَلَوْ بَسَطَ اللَّهُ الرِّزْقَ لِعِبَادِهِ لَبَغَوْا فِي الْأَرْضِ﴾ [الشورى: 27]، فلقد ظلم الأغنياء لأن الرزق عندهم أكثر مما يجب. تناول الروائي موضوع الفقر، وهو موضوع تناوله الأدباء العرب والأدباء الآخرون، فلقد تناول الموضوع المذكور دوستويفسكي (1821 ــ 1881) في روايته "الفقراء" (1846)، وفي رواية "المذلون والمهانون" (1862) وفي كلّ مؤلفاته مثل رواية "الجريمة والعقاب" (1866) ورواية "الشياطين" (1872)، وتناول موضوع الفقراء الشاعر والروائي الفرنسيّ فيكتور هيغو (1802 ــ 1885) في روايته "البؤساء" (1862). وتناوله الأديب السوري صدقي إسماعيل في روايته "الله والفقر" (1970).

المكان والزمان في الرواية:

تجري الأحداث في قرية كحيل وفي الجبهة والكويت وفي الأرض المحتلة، في زنزانات الأسر الإسرائيلية، وفي بلدة معلولا، والزمان الأساسي هو في شهر حزيران حيث الحر الشديد. ولكن محمد المسعود يعود في ذاكرته إلى أزمنة أخرى. وتسمى هذه الحالة النفسية، أو العملية الذهنية بالاستحضار أو الاستذكار، وهو كل حركة سردية تقوم على رواية حدث سابق للحظة السرد. ولقد اعتمد على الطريقة المذكورة، طريقة تداعي الذكريات، الروائي الفرنسي مارسيل بروست (1871 ـ 1922) في روايته "البحث عن الزمن المفقود" (1913 ــ 1922) وتقوم رواية "ذاكرة الجسد" للروائية الجزائرية أحلام مستغانمي على طريقة تداعي الذكريات، إذ يسجل بطل الرواية، وهو المجاهد سابقاً والفنان التشكيلي حالياً، اسمه خالد، ذكرياته مع الروائية ابنة الشهيد سي طاهر، الذي استشهد في أثناء معارك الثورة الجزائرية ضد الاحتلال الفرنسي، واسم الروائية حياة، إذ أحبها خالد، إلا أنها تزوجت إنساناً غنياً وانتهازياً اسمه مصطفى. أما الشاعر الفلسطيني زياد فكان مصيره الاستشهاد عام 1982 على أرض لبنان على يد العدو الصهيوني.

كلمة الروائي وكلمة البطل:

استخدم هذا مصطلح الناقد الروسي ميخائيل باختين (1895 ــ 1975) في كتابه الشهير "مسائل شعرية دوستويفسكي" عام 1929، ولكننا هنا نعني لغة الروائي ولغة البطل، فلغة الرواية هي لغة الروائي، أما لغة البطل في مناجاته ومونولوجه فهي لغة سليمة ومن ثم فهي لغة الروائي أكثر مما هي لغة البطل، ولكن نمط التفكير هو نمط تفكير إنسان فقير من أبناء الوطن، هو محمد المسعود الذي تتركّز حوله الأحداث، هو الشخصية المركزية. هناك أيضاً زوجته زينب وابناه زيد وأحمد وابنته فاطمة، وهناك شخصيات ثانوية، ولكن الشخصية الأساسية هنا هي محمد المسعود، الذي يرمز إلى الوطن.

رواية "صخرة الجولان" بين الجمال المطلق والهم الوطني:

يرى الناقد عز الدين جلاوجي في كتابه "هكذا تكلم عرسان" أن بعض النقاد يرون أن الأدب ينشد الجمال المطلق، ويرفضون توظيفه في خدمة أهداف نفعية، وكان الفيلسوف الإغريقي أفلاطون (428 ــ 347 ق.م) يؤكد الفكرة السابقة، وكذلك الفيلسوف الألماني كانط (1724 ـ 1804م)، وجاء بعده الفيلسوف الألماني هيغل (1770 ــ 1831) الذي أكد الفكرة المذكورة آنفاً في كتابه (محاضرات في علم الجمال).

وهناك مجموعة أخرى من النقاد تؤمن بضرورة التزام الأدب قضايا المجتمع الذي ينشأ فيه، ومن هؤلاء الفلاسفة الناقد الروسي بيلينسكي (1811 ـ 1848)، وكذلك الناقد الروسي تشيرنيشيفسكي (1828 ــ 1889)، الذي عبر عن آرائه في كتابه (علاقات الفن الجمالية بالواقع) (1888)، وجاء في هذا الكتاب بنظرية الانعكاس، وتحدث عن فكرتين أساسيتين: الأولى وهي النسبية، والثانية وهي الطبقية.

ويذكر عز الدين جلاوجي في كتابه "هكذا تكلم عرسان": "إن أدب عرسان بقدر ما يحلق بنا في عوالم جميلة خلابة حالمة، يهمس في آذاننا، بل في قلوبنا بهموم يحملها مما يجعل منه أديباً مفكراً، وهو لا يحمل هموم وطنه فقط، ولا هموم أمته فحسب، بل يمتد ذلك كله إلى هموم الإنسان"(25). أي إن رواية "صخرة الجولان" تجمع الجمال والتزام الهاجس الوطني والإنساني والطبقي. يشعر بطل الرواية بالذنب، وهو الشعور الذي يعانيه أبطال الروائي الألماني فرانز كافكا (1883 ـ 1924) ولكن شعور محمد المسعود بالذنب تجاه زوجته وأطفاله شعور واقعي منطقي ومُسوغ. ونجد في هذه الرواية مزية تداعي الذكريات، وهي المزية التي اشتهر بها الكاتب الفرنسي مارسيل بروست (1871 ـ 1922) كما أشرنا سابقاً، فيتذكر محمد المسعود، وهو يخدم وطنه وراء صخرة الجولان، شبابه في الكويت، ويحدث نفسه، أي إن الرواية تتميز بالمونولوج الداخلي الذي تميزت به أعمال الكاتب الإيرلندي جيمس جويس (1882 ــ 1941)، ولا سيما في روايته "عوليس" (1922).

إن الهاجس الذي يؤرق الدكتور علي عقلة عرسان في هذه الرواية، وفي أعماله الأخرى هو الإنسان الكادح وارتباطه بأرضه، وهذا ما عبر عنه الدكتور نعيم اليافي في مقالته التي نشرها في كتاب "الأرض والإنسان": "لم يكن اختيار القضيتين.. قضية الإنسان وقضية الأرض عبثاً بالنسبة إلى كاتب قومي تقدمي هادف ملتزم بأهداف أمته المصيرية في الوحدة والحرية والاشتراكية مقروءة من اليمين إلى اليسار أو بالعكس، فالإنسان لدى هذا الكاتب ولدى

أمثاله من المنتمين أغلى ما في الوجود، وأعز ما في الوجود، هو الهدف والغاية، وما سواه مجرد وسيلة إليه، والأرض ــ القيمة ــ هي الوطن والشرف والمصير والكرامة، لا شيء يعلو عليها، ولا شيء يفضلها، فكيف إذا كان (الإنسان والأرض) هما محوري النصوص وبؤرتي المحرق، تنبثق منهما وتعود إليهما كل الأشعة والظلال، لاسيما في نصوص القضية المركزية للأمة العربية ــ فلسطين، لا بدّ عندئذ أن تكون القضيتان هما المسيطرتين على الأعمال وفكرة الكاتب معاً، ولا بدّ أن يكون اختيارهما وفرزهما للحديث عنهما اختياراً واعياً وفرزاً صائباً وفي محلهما على السواء، من هذه الزاوية نزعم أن نسلهما من شبكة الطروحات وإقامة دراسة خاصة حولهما أمران موفقان إلى حد كبير"(26).

ويرى الناقد خليل شكري هياس (من العراق) في بحث له بعنوان "فاعلية العتبات في قراءة النص الأدبي، صخرة الجولان لعلي عقلة عرسان أنموذجاً" أن الدكتور علي عقلة عرسان "يجعل من الصخرة معادلاً موضوعياً لشخصية محمد المسعود الذي يتماهى معها إلى حد التوحد"(27)، أي حالة التوحد الكلي بين الإنسان وأرضه، ترمز الصخرة إلى الوطن، ومحمد المسعود هو الصخرة، أي هو الوطن الصامد، الذي لا يقبل الضيم، ويأبى الذل.

ويتابع الناقد خليل شكري فيرى أن الصخرة ومحمد المسعود خسرا جزءاً من جسديهما في الوقت نفسه، بترت ساقه، وتفتت الصخرة من رصاص العدو. ووقعت الصخرة تحت وطأة الاحتلال، ووقع محمد في الأسر. ويوصي محمد المسعود بالصخرة: "أوصيكم بالصخرة الأم، صخرة الجولان، فقد حمتني وحميتها ما استطعت، ولم أخذلها بل خُذلت وإياها"(28).

وتكتب الدكتورة سوسن هادي جعفر البياتي في بحثها بعنوان "بنية العنوان في رواية "صخرة الجولان": "وهو المفتاح الذي يتم بوساطته فتح مغاليق النص، والولوج إلى عوالمه والبحث في متاهاته، ينطلق المتلقي إلى عالمه، ويكشف عن أبرز ملامحه وما يحتويه، ويعمل على تعيين النص وتحديد مضمونه.... ثمة علاقة جدلية بين المتلقي والعنوان الذي يعمل على شد انتباه المتلقي، فكلما كان العنوان مثيراً ازداد فضول المتلقي إلى معرفة مضمون النص"(29). وتختتم الباحثة مقالها: "وخلاصة القول إن العنوان لم يكن بعيداً عن المضمون الذي أراده الكاتب، فلقد كان معبراً عن المأساة التي عاشها العرب، وما خيبة محمد المسعود إلا رمز لهذه الخيبة التي أحس بها العرب، والتي استطاع الكاتب أن يتمثلها بصورتها المأساوية في حياة محمد المسعود؟!"(30).

مفهوم الصخرة في هذه الرواية يختلف عن مفهومها عند المتنبي، الصخرة عند الدكتور عرسان رمز للصمود، أما عند المتنبي فهي لا تتأثر بأفراح العيد، ولذلك فهو يشبه نفسه بالصخرة:

أصَخْرَةٌ أنا؟ ما لي لا تُغَيّرُني
هذي المُدامُ ولا هذي الأغاريدُ!(31)

وتكتب الدكتورة سوسن هادي جعفر البياتي مقالاً آخر بعنوان "تقانة الاسترجاع في رواية "صخرة الجولان"، وتعد الذاكرة الركيزة الأساسية التي تعتمدها هذه التقنية، إذ الذاكرة هي الجسر الواصل بين الحاضر والماضي. وترى الدكتورة البياتي أن حركة السرد تقوم في رواية "صخرة الجولان" وفق مستويين متقاطعين، المستوى الأول مستوى السرد الآني، والثاني عن طريق العودة إلى الوراء. فيتذكر محمد المسعود قول المرحومة أمه، عندما سرق بيضة في طفولته:

"من يسرق البيضة، يسرق الجمل"، وكان يتذكر الأيام الأولى من زواجه. وكانت زينب تعود إلى الوراء لتتذكر صبرها وانتظارها الطويل، لأنها انتظرت محمداً وأحبته منذ الصغر، وبادلها محمد الحب. رأى محمد في حياته التعب والظلم ويتألم لأوجاع أطفاله وزوجته.

تُسرد الأحداث على لسان الراوي الموضوعي أحياناً وعلى لسان محمد المسعود أحياناً أخرى، أي عن طريق المونولوج أي الحوار الذاتي، أو عن طريق حوار الشخصيات بعضها مع بعض.

موقف الروائي:

موقف الروائي واضح، لا لبس فيه، فهو يدين الاحتلال الإسرائيلي، ولقد عبر عن موقفه الوطني في كل أعماله الإبداعية، في مسرحياته كلها وقصائده، وفي مقالاته كلها التي نشرها في جريدة "الأسبوع الأدبي" ووسائل الإعلام السورية والعربية وفي لقاءاته في الفضائيات العربية والعالمية، ولقد صدق أمجد محمد سعيد (العراق) حين كتب: "ويكفي الدكتور عرسان أنه جعل من اتحاد الكتاب العرب في سوريا قلعة ثقافية عروبية التأسيس والإشعاع، ولم أجد حتى الآن ما يضاهيها على نطاق الأمة العربية"(32).

المصادر والحواشي:

(1) الدكتور علي عقلة عرسان، صخرة الجولان، دمشق، اتحاد الكتاب العرب، 1982، ص 7.
(2) المصدر السابق، ص 7.
(3) المصدر السابق، ص 9.
(4) المصدر السابق، ص 8.
(5) المصدر السابق، ص 13.
(6) المصدر السابق، ص 19.
(7) المصدر السابق، ص 21.
(8) المصدر السابق، ص 22.
(9) المصدر السابق، ص 28.
(10) المصدر السابق، ص 36.
(11) المصدر السابق، ص 36.
(12) المصدر السابق، ص 36.
(13) المصدر السابق، ص 38.
(14) المصدر السابق، ص 20.
(15) المصدر السابق، ص 50.
(16) المصدر السابق، ص 68.
(17) المصدر السابق، ص 68.
(18) المصدر السابق، ص 69.
(19) المصدر السابق، ص 70.
(20) المصدر السابق، ص 96.
(21) المصدر السابق، ص 98.
(22) المصدر السابق، ص 166 – 167.
(23) المصدر السابق، ص 168.
(24) المصدر السابق، ص 168.
(25) عز الدين جلاوجي، هكذا تكلم عرسان، دمشق، اتحاد الكتاب العرب، 2003، ص 12.
(26) تقديم د. نعيم اليافي لكتاب "الأرض والإنسان" لمؤلفه إسماعيل إسماعيل مروة، دمشق، 1989، ص 8 ـ 9.
(27) خليل شكري هياس، فاعلية العتبات في قراءة النص الروائي، صخرة الجولان لعلي عقلة عرسان أنموذجاً "في كتاب علي عقلة عرسان في عيون عراقية، دمشق، اتحاد الكتاب العرب، 2005، ص 235.
(28) ـ صخرة الجولان، ص 132.
(29) سوسن هادي جعفر البياتي، بنية العنوان في رواية صخرة الجولان، في كتاب علي عقلة عرسان في عيون عراقية، ص 248 ـ 249.
(30) المرجع السابق، ص 251.
(31) ديوان المتنبي، الجزء الثاني شرح أبي البقاء العكبري، بيروت، دار المعرفة ص 40.
(32) د. سوسن هادي جعفر البياتي، المرجع السابق، ص 272.

□□

حوار
مع أمير تاج السر

□ سوزان إبراهيم *

أمير تاج السر: وجدت نفسي متورطاً في مسألة الكتابة دون إرادتي.

العسكرة النقدية، محاولة لتسيير الكتابة وفق قوانين لا تحتملها الكتابة، ولا يحبها الإبداع كلما زرت السودان أتجدد معنوياً وإبداعياً، وإن انتقدته، أنتقده بحب.

ما زال قطف ثمار الثورات إبداعياً، مبكراً للغاية!

حين يحتشد ذهنه بالفكرة يكتبها ولا يستريح إلا بعد أن ينهي ما بدأه.. وعندما يعثر على خيط البداية يواصل الكتابة كُلَّ يوم، وقد يكتب نحو ألف كلمة في اليوم من دون تخطيط، وحين يتملكه الإرهاق، يتوقف تماماً عن الكتابة. بهذه الأشياء يمارس الروائي السوداني أمير تاج السر الكتابة، ولأنه طبيب، ربما أدرك أن الشفاء من جرثومة الكتابة لا يكون إلا بمزيد من الكتابة وحتى التعب. مع ذلك يؤكد أنه لم يُشف منها بعد، فهي تتجدد في كل كتاب جديد لديه.

بدأ شاعراً، وفي عام (1997) كتب رواية صغيرة "كرمكول" لكنها فاجأته بالأصداء الكبيرة التي أحدثتها في القاهرة، وكان يدرس الطب، إذ شكّل له حافزاً قوياً لمواصلة الكتابة. انقطع عن الكتابة سنوات طويلة، بسبب مهنة الطب، إلى أن انتقل عام (1993) للعمل في الدوحة. من رواياته: "سماء بلون الياقوت"، "ونار الزغاريد"، "ومرايا ساحلية"، "وسيرة الوجع"، "وصيد الحضرمية"، و"عيون المهاجر".

جاءت بدايته الحقيقية وانتشاره الواسع النطاق عام (2002) عندما كتب روايته الأشهر "مهر الصياح"؛ وهي رواية ضخمة ذات طابع تاريخي حققت انتشاراً كبيراً. ثم تتابعت رواياته: "زحف النمل" و"توترات القبطي"، و"العطر الفرنسي"، وصولاً إلى "صائد اليرقات" العمل الذي وصل القائمة الطويلة للروايات المرشحة للجائزة العالمية للرواية العربية 2011 ـ البوكر، إضافة إلى "رعشات الجنوب" و"أرض السودان".

* قاصة من سورية.

والحلو والمر" و"إيبولا 76" وثمة رواية جديدة قيد الطباعة تحمل عنوان "366". ترجمت عدة أعمال له إلى لغات أجنبية عدة.

يرى أمير تاج السر في "الربيع العربي" خطوة هامة لترسيخ واقع جديد.. إنه صياح المهمشين الذي وصل أخيراً! ففي العالم الثالث الحقوق المشروعة ترف مستحيل! وفيما يتعلق بمسألة انفصال جنوب السودان، يعتقد أنه لا يمكن القول إننا أضعنا الجنوب بسبب تعقيدات حديثه، لقد كان الأمر قديماً جداً. كما كان له موقف من التطرف الذي يسود الساحة العربية حالياً حيث قال مرة: في كل زمن سيخرج متطرفون دينيون وسياسيون واجتماعيون يحاولون فرض قوانينهم.

ولأن ارتباطه بالسودان قوي يعتقد أن القارئ حين يقرأ لكاتب أو شاعر سوداني لا بد أن يعرف بالضبط موطنه.. فرائحة السودان قوية في أدبه.

فيما يلي حوار مع الروائي السوداني الأشهر اليوم أمير تاج السر.

□ لنبدأ من روايتك الأحدث الصادرة عن دار الساقي (إيبولا 76) كيف خطرت لك الفكرة، هل أردت العرض للمرض والتوعية حوله، أو أردت نسج حكاية إفريقية حزينة على أطرافه؟

□ □ (إيبولا 76)، من نوع الروايات التي تلتحم كثيراً بالإنسان. في عام 1990، وكنت طبيباً في السودان، التقيت مصادفة زميلاً من جنوب السودان، عمل في مستشفى في منطقة أنزارا، وكان موجوداً حين دخل المرض إلى المنطقة، وكافح مع أهالي البلدة من أجل انحساره، وكان أن فقد جميع فريقه الطبي كما أخبرني، ومات الآلاف من أهل البلدة. كانت قصة حزينة، لكنها بقيت في ذاكرتي إلى أن كتبتها، ومات الآلاف من أهل البلدة. كانت قصة حزينة، لكنها بقيت في ذاكرتي إلى أنْ كتبتها، وحقاً هي ليست القصة الحقيقية التي سمعتها، ولكنها قصة موازية عن ذلك الجنون الفيروسي الذي حدث هناك عام 1976.

□ قلت إنك لم تحب شخصية "برهاني" أو شخصية "رجل الأطن"، هل يقع الكاتب حقاً في علاقة عاطفية حباً أو كرهاً مع شخصياته؟

□□ عدم الحب هنا ليس من تفاعل سلبي أو إيجابي مع الشخصيات، ولكن عنيت أنني لم أحب كتابتهما من الأصل، وكتبتهما لأنني كان لا بدّ أن أفعل ذلك، ولكن أحياناً يتفاعل الكاتب بصدق مع شخصياته التي يخترعها، كأنها شخصيات حية.

□ تكفي مشاهدة نشرة واحدة للأخبار، لترسم قاتلاً من مطلب الواقع كما تلتقط فهل تحدى الواقع العربي مخيلة الأدباء بكل ما فيه من شرور؟

□□ نعم، الشرور كثيرة، عربياً أو عالمياً، ولكنها على رغم ذلك تظل لا شيء بجانب ما يمكن أن يخترعه خيال الكتاب. أعتمد شخصياً على الخيال بوصفه من ركائز كتابتي، الخيال الذي يجعل كثيراً من الأشياء تبدو كالأساطير، وحتى حين أكتب واقعاً ما، أكتبه بخيالي.

□ هل يفضل الكاتب أو لنقل أنت شخصياً سرد ما عايشه من أحداث اختبر مشاعره حيالها، أم يلجأ للخيال، أو أنه يعمل وفق برمجة منسجمة بينهما؟ أيهما ترجح كفته لديك؟

□□ هناك نوعان من الكتابة. تلك التي تمسك بالواقع الذي عايشه الكاتب، وتصبح بذلك سيرة، والتي يعمل فيها الخيال، وتصبح رواية. ما أكتبه عن حياتي أكتب عليه سيرة،

ولكن معظم كتاباتي من تلك التي يعمل فيها الخيال جنباً إلى جنب مع الواقع، وألجأ أحياناً إلى التاريخ والتراث المحلي والأسطورة.

□ الصدق مسألة جوهرية وأولوية في كتابة السيرة الذاتية، هل تجرؤ على كتابة سيرة ذاتية لك، أو ربما لشخصية أخرى؟ وهل تبقى حينها رواية سيرة ذاتية إن كُتبت بغير يد صاحبها؟

□□ بالتأكيد لا أجرؤ على كتابة سيرة كاملة لحياتي، ولكن أكتب سيرة لمدة محددة، مثلاً كتبت (مرايا ساحلية) عن سيرة الطفولة في مدينة بورتسودان، و(قلم زينب) عن سيرة محتال عثر عليّ في عيادتي التي افتتحتها في مدينة بورتسودان، و(سيرة الوجع) عن أيام عملي مفتشاً طبياً في بلدة نائية في شرق السودان، أوائل التسعينيات، وكلها كانت أعمالاً صادقة.

□ على صفحتك على الفيسبوك كتبتَ: "اليوم ذهبت إلى كومبيوتر لأتفقد ركني الذي أكتب فيه. عثرت على حسين الصومالي الذي أعرف أنه يكتب رواية عن تمزق بلاده منذ خمسة عشر عاماً ولم يكتبها حتى الآن جالساً فيه وشاشة جهازه بيضاء. قال: سمعت بركنك وجئت لتجربته، لعلي أكتب شيئاً".. ما سر العلاقة بين الكاتب والمكان، هل يتواطآن معاً على إنشاء علاقة حميمة والاتفاق على التفاعل؟

□□ كتبتُ مقالاً مؤخراً عن أماكن الإلهام. شخصياً أعتبر الأمر نفسياً بحتاً، أن يضبط الكاتب نفسه بمكان، يتوهم أنه يمنحه الإلهام، وهذا ما حدث في ركني الذي اعتبرته كذلك. أي مكان يصلح للكتابة، وأنا حين أكون بعيداً عن ركني ومضطراً إلى الكتابة، أكتب بطريقة عادية.

□ في روايتك (366) المنجزة مؤخراً، ثمة مقطع يقول فيه البطل: ...... أتعذب في صمت، حتى أنني أحببت العذاب بشدة، سميته عطر السماء، صنعت منه نكهات متعددة، رغلتها في قلبي". ذات يوم رأيتُ فيلم فيديو في ألمانيا يتحدث عن مثلجات بنكهة الذكريات، أو نكهة الحلم. بأي نكهة تريد السودان/الوطن؟

□□ دائماً ما يحلم الناس بأوطان وردية، ولكن بالنسبة لي. أعرف وطني جيداً وأعرف مداخله ومخارجه، ما يجود به وما لا يجود، وأحبه كذلك، وفي أي نكهة يأتي. وفي كل مرة أزوره، أحس بأنني أتجدد معنوياً وإبداعياً، لذلك أكتب دائماً عنه، وحتى لو انتقدته، أنتقده بحب.

□ بطل روايتك نفسها يتحدث عن الأناقة في اللباس: "أتقيت إلى الحفل متأنقاً بحسب تصوري الشخصي، ولم أكن ضليعاً بالأناقة، في أي فترة من فترات حياتي...."كيف هي علاقتك أنت بأناقة اللباس.. ثم هل تهتم حقاً بأزياء أبطالك وبأي قدر؟

□□ بالنسبة لي، أرتدي ما يروقني دائماً منذ فترة الشباب، وأحافظ على مظهر جيد ومتزن، وبالنسبة لأبطالي أهتم بملبسهم بكل تأكيد، كلٌ بحسب دوره في النص وبحسب الزمن الذي عاش فيه، وبالتأكيد لن أكتب سلطاناً مثل "رغد الرشيد"، في رواية (مهر الصياح)، بلا لباس مميز وغالٍ!

□ تحدثت في إحدى مقالاتك عن الفكرة التي طرحها المصري "طلعت الشايب"، فكرة تدريس الكتابة الإبداعية في مدارس خاصة، مثلها مثل أي علم من العلوم التطبيقية الأخرى المعروفة، (كنت أنا قد كتبتُ يوماً فكرة مشابهة باستحداث قسم في كلية الآداب للكتابة الإبداعية)، وقد أشرتَ إلى ورشات التدريب على الكتابة المستحدثة مجدداً في بلاد العرب، كيف تتخيل

أهمية وجدوى هذه الورشات. وما رأيك في الشروط الأولية والأساسية للانتساب إلى كلية مستقبلية للإبداع؟

□□ فكرة "طلعت" كانت جيدة وأنا مؤمن بها، لكن يا للأسف ما زالت الكتابة الإبداعية في بلادنا عبئاً على الكاتب، يموّلها من جيبه الخاص، وفي اليوم الذي تصبح فيه الكتابة حرفة مثل غيرها من الحرف الأخرى، تصبح مدارسها ضرورة، لأن الخرّيج فيها، يستطيع أن يكسب. ومن أهم الشروط، أن تكون بذرة الإبداع والجرأة إلى المغامرة، متوافرة لدى طالب كلية الكتابة الإبداعية.

□ كتب صلاح الدين سر الختم علي: "أكتب كي أتحرر من خوفي. أكتب كي أقول ما عجزت عن قوله للبعض من استحقوا القول ومضوا على عجل قبل أن أستجمع شجاعتي وأقول لهم. أكتب كي أجعل ألمي وآلام الآخرين أخف وطأة. وأكتب كي أعري فظاظة السجان والجلاد. أكتب عمن لا يستطيعون الكتابة. أكتب نيابة عن كل جبل ووردة وغابة. أكتب وفي الكتابة تعرية للنفس وتشريح للحالة وأشياء مستعارة..." أمير تاج السر... لماذا تكتب؟

□□ ببساطة شديدة، أنا وجدت نفسي متورطاً في مسألة الكتابة هذه، دون إرادتي، شيء أشبه بالمرض العضال، وما ذكره صلاح سر الختم، يأتي تلقائياً داخل المرض نفسه، حقيقةً منذ كنت طفلاً وأنا متعلق بالكتابة، وتعرفين أنني كتبت الشعر بكل أنواعه قبل أن تأخذني الرواية.

□ ترى أن "الترجمة انفتحت كثيراً على الأدب العربي في الأونة الأخيرة، لكنها في معظمها تشكل فرصاً غير عادلة، تلتهم بلا تمحيص حقيقي للإبداع، فنجد أعمالاً لا ترقى إلى المستوى، وتعبر إلى لغات أخرى، وتقرأ باعتبارها أفضل ما عندنا" كيف نسوّق أفضل إبداعنا العربي إلى الآخر بلغاته المختلفة؟ من يختار وكيف؟

□□ يا للأسف هذا ما يحدث، وليس ثمة علاج له، هناك أعمال كثيرة تستحق العبور إلى لغات أخرى ولا تعبر، ويعبر غيرها مما لا يستحق، وكثير من المستشرقين ذوي الدراية بالأدب العربي، يخضعون للصداقة والضغوط ومعايير أخرى غير عادلة. عموماً هناك أمل أن يتغير الحال.

□ ثمة من هرع إلى الكتابة عمّا يدور على ساحة الواقع العربي من (ثورات) وقد رأى أمير تاج السر في ذلك بعض التسرع، (بالمناسبة ثمة من هلل لهذه الثورات لكنه تراجع لاحقاً) متى يكون الوقت مناسباً في رأيك للكتابة عن مرحلة تبدو مفصلية في حياة الشعوب العربية؟

□□ ما زال قطف ثمار الثورات إبداعياً، مبكراً جداً، لكن الأمر أصبح عادة كما يبدو، وشخصياً لم ترقني معظم الأعمال التي كتبت عن الثورات، وحتى "الطاهر بن جلون" تسرّع في روايته التي كتبها عن البوعزيزي. نحتاج إلى زمن لهضم هذا التحول الخطير الذي حدث، وبعدها تأتي الكتابة الرزينة.

□ الجوائز الأدبية، تعد انتصاراً كبيراً للكتابة، هكذا تقول، وترى أنها تعتمد أساساً على التذوق الذي يحمله المحكّمون المفترضة نزاهتهم. أكثر من أي شيء آخر، ما الأسس المطلوبة في رأيك في جوائزنا الأدبية لتكون أكثر نزاهة وموضوعية؟

□□ أولاً أن يكون المحكّم معاصراً للشأن الكتابي وليس واحداً من الذين انغلقت ذائقاتهم عند كتابة القدماء، فلا يعقل أن يبدو هذا عادلاً أمام تطور الكتابة. وثانياً ـ كما ذكرت في

مقالــي المنــشور في الجزيــرة نــت ـــ أن يــدرس المحكّمــون طــريقة إلغــاء الــتذوق الشخـصي، والحكم بأسس الكتابة، هنا قد نحصل على نتائج عادلة.

◻ عطفاً على السؤال السابق، ثمة من يرى دوراً للعامل السياسي في منح الجوائز، أو ما يشبهه، أو ما يدور في فلكه، هل يمكننا حقاً التخلص من أي عامل غير سوية الإبداع في التعامل مع الأدب، في منح الجوائز؟

◻◻ لا أظن أننا يمكن أن نتخلص من كل العوامل التي تحيط بجوائز الإبداع، فحتى جائزة نـوبل المهمـة، تمـنح أحـياناً بمعـايير بعـيدة عـن الإبداع.

◻ نتحدث عن ظاهرة العسكرة النقدية، ما أسبابها، ولأنك روائي طبيب، ما العلاج الأمثل للتغلب عليها؟

◻◻ العــسكرة الــنقدية، هــي أن يحــاول البعض تسيير الكتابة وفق قوانين نظرية صارمة، لا تحتملها الكتابة، ولا يحبها الإبداع، ودائماً ما أسمع هذا الكلام عن منظرين غربيين نظّروا، وتلقفنا تنظيرهم بلا وعي. هذه أيضاً بلا علاج ما لم يـستطع جـيل جديـد مـن الـذين يخترعـون النظـريات مـن الكـتابة نفسها، ولـيس لتكبيل الكتابة.

◻ أما زلت تعتقد أن المحكّم الحقيقي للعمل الإبداعي، أولاً وأخيراً، هو القارئ الذي لا يملك شهادة أكاديمية ولا يكلف بمتابعة النصوص وغربلتها، لكنه يكلف نفسه بنفسه.. كيف هي علاقتك بالقارئ؟

◻◻ نعم، هذا هو معياري الحقيقي، القارئ أولاً وأخـيراً، وشخـصياً علاقـتي جـيدة بالقــارئ الذي أحبَّ تجربتي وتواصل معي، ولا يهمني من لم يحبوا التجربة ولم يتفاعلوا معها، كلٌّ بحسب تذوقـه ومـزاجه، وكـثيراً مـا تعرضت للتجـريح، ولم أرد على أحد قط.

◻◻